وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب

بقعة ضوء

دراسات تطبيقية في المسرح العربي

رياض عصمت

الهيئة العامة السورية للكتاب

بقعة ضوء

تصميم الغلاف
فراس نعوف

الهيئة العامة السورية للكتاب

رياض عصمت

بقعة ضوء

دراسات تطبيقية في المسرح العربي

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب

وزارة الثقافة - دمشق ٢٠١١م

صدرت الطبعة الأولى

عـام ١٩٧٥

منشورات وزارة الثقافة

بقعة ضوء : دراسات تطبيقية في المسرح العربي / رياض عصمت .-
ط٢ .- دمشق : الهيئة العامة السورية للكتـــاب، ٢٠١١ .- ٢٨٨
ص؛ ٢٤ سم

١- ٧٩٢,٠٩ ع ص م ب ٢- العنوان ٣- عصمت
مكتبة الأسد

الإهـداء

إلى الدكتور غسان المالح،

أول من أنار لي الضوء ، وجعلني

أحب المسرح إلى حد التقديس.

ر . ع

الهيئة العامة السورية للكتاب

الهيئة العامة السورية للكتاب

«بقعة الضوء» لماذا؟

عزيزي القارئ...

قد تطرح السؤال على نفسك وأنت تتناول هذا الكتاب بين يديك: هذا الكتاب لماذا؟ ما هي حاجتنا إليه؟ وكيف ننظر إلى عروض مسرحية تومض ثم تختفي كشهاب؟

اسمح لي أيها القارئ أن أعتقد أن أهمية هذا الكتاب تكمن في ريادته، فهو في تقديري أول كتاب في النقد المسرحي التطبيقي يصدر في سورية، ويحاول أن يرصد مرحلة هامة من تلاطم أمواه مسرحنا العربي.

المقالات التي يضمها الكتاب تمتد بين عامي (١٩٦٩– ١٩٧٤)، وفيها حاولت أن أتلمّسَ درباً مجهولاً مليئاً بالعثرات والأشواك.. أن أمسك نجماً.. أن أجعل النجم بقعة ضوء تنصب على المنصة الجرداء فتبعث في الشخوص الواقفين عليها الحياة.. ثم تجمد هذه الحياة على صفحات الورق.

لست أحاول الإدعاء أن الأحكام التي أطلقها مطلقة، وإنما هي تمثل بالنسبة لي موقفاً حاولت دائماً أن أدعمه بالتفسير والتبرير.

بالطبع، تظل هناك آراء أخرى ووجهات نظر متعددة أحترمها، دون أن يعني ذلك التخلي عن رأيي الخاص.

وأحب أن أشير إلى أن هذا الكتاب يتحدث بشكل رئيسي عن المسرح في سورية، حتى عندما يطرح نماذج الأدب المسرحي من أقطار عربية أخرى. ولعل الحاجة الأساسية لمثل هذه البقعة من الضوء تأتي من كونها تضع في اعتبارها أمرين:

أولهما أن كثيراً من الزوايا التي كتبت عن المسرح كانت تعليقات غير مسؤولة يكمن فيها الخطر والضرر في الآن نفسه، سلباً كانت تتحدث أم إيجاباً. بل كنت أرثي للمسرح وللمسرحيين من المديح الضار أكثر مما كنت أرثي لهم من الهجوم المقذع، إذ إن معظم من كتب كان يفتقر لأي اتجاه أو منهج نقدي واضح المعالم.

أما الأمر الثاني، فهو أني جهدت لأحافظ على أكبر قدر ممكن من الموضوعية العلمية والإنسانية في التصدي لكل عمل مسرحي على حدة، ومحاولة معالجته من داخله، بحيث يكون البحث تسجيلاً أميناً للنص والعرض في آن واحد.

إنَّ البحث عن منهج فني موضوعي كان غائباً عن حساب صحافة المسرح في سورية، بحيث كانت معظم الكتابات تعتمد الموقف الإيديولوجي المسبق، أو التعامل مع النص الأدبي. بهذا، كان النقد يتوه في ضباب السذاجة حيناً، والدعاية حيناً آخر، ويضيع كثيراً من القيم الجمالية والإنسانية لفن المسرح.

أما عن «آنية» العرض المسرحي، وصعوبة الاحتفاظ بأهمية ما يكتب عنه، فهي نقطة أختلف فيها مع كثيرين. المسرح ليس نصاً، ونحن بحاجة إلى النظر إلى الوراء حاجتنا إلى النظر للأمام. من هذا المنطلق، نجد فعلاً أن «نقد النقد»، وأن تحليل المسرح من وجهات نظر مختلفة، يغنيان المسرح، ولكن هذا لا يأتي – للأسف - إلا إذا امتد شعاع ضوئي نافذ إلى عناصر المسرح جميعاً، فالممثل مهم بقدر المخرج، وبقدر مصممي الإضاءة والأزياء والديكور. إذا كانت معظم الكتابات النقدية في السابق تدور حول النص الأدبي عاجزة عن تلمس جوانب العرض المسرحي... وإذا كانت الشكوى والتذمر من غياب النقد الموضوعي قد أصبحا عادة عند رجال المسرح في بلدنا الصغير، فها هي ذي محاولة متواضعة بُنيت لبناتها من جهودهم أقدمها لهم، لعل فيها بعض الفائدة.

كما سبق وقلت، إن الحكم النقدي ليس قيمة مطلقة، فالفن يثرى بتعدد الآراء، بل وبتصادمها أحياناً. كل ما أتمناه أن أصنع منه «منهجاً» في النقد المسرحي في بلدنا، أو أسساً أولية لمنهج متكامل في المستقبل، وأن أكون قد تحدثت دائماً بصدق وبحريّة، فهما أساس الموضوعية، كما أفهمها. من هنا، أحب أن أعترف بأن كل بارقة أمل أو إشعاعة نور وسط ركام الظلام كانت تلقى مني التصفيق والتشجيع، كما كانت كل مظاهر الغرور الفني والإدعاء الكاذب تستوجب مني التعرية والقسوة.

إن النقد المسرحي ليس علماً، ولكنه فنٌّ يماثل فنون الأدب أو الرسم أو التمثيل، ومع ذلك.. فهو مثل باقي الفنون يطمح ويسعى للعلمانية.

كان الطموح يراودني منذ تصديت لمهمة الناقد المسرحي أن أجعل من مقالاتي المتفرقة في المسرح وجهة نظر تحليلية لمرحلة هامة من مراحل المسرح العربي المعاصر، وأن أجعل من الأشعة الصغيرة المتناثرة شمساً ساطعة النور تضيء مختلف جوانبه، بما فيها الجمال والقبح في آن واحد.

أخيراً، أتمنى أن تصبح (بقعة الضوء) بحراً من ضياء، وأن تتزايد أهمية وفعالية النقد المسرحي كي يكون جديراً بالوجود جداره المسرح، وخليقاً بالتطور المواكب لتطوره.

عزيزي القارئ... عذراً إن أطلت، وأتركك الآن برفقة صفحات الكتاب، آملاً أن تجد فيها ما يفيد ويمتع أكثر من كلماتي هذه.

وشـــكراً لك...

رياض عصمت

* * *

الهيئة العامة السورية للكتاب

القسم الأول

مقدمات

الهيئة العامة السورية للكتاب

الهيئة العامة السورية للكتاب

بدهيات مسرحية

ينفرد المسرح بين باقي الفنون والآداب بخاصية معينة هي أن العرض المسرحي هو الاكتمال الفني للنص المسرحي. هذا يؤدي، بالتالي، إلى عدد من البدهيات:

المسرحية مكتوبةً فقط عملٌ ناقص، لأن المسرح هو تزاوج الأدب بالفن، وليس إحياء لأحدهما على حساب الآخر. إن نقص النص المسرحي لا يأتي نتيجة لغياب المؤثرات الشكلّية الإضافية، (كالديكور والأزياء والاكسوار)، وإنما نتيجة لعدم «حضور» النص على المسرح.

العمل المسرحي، إذن، كالهلال الناقص، يحتاج إلى زمن كي يكتمل في صورة قمر ساحر تام.

والمسرح ليس نصاً فحسب، كما إنه ليس ارتجالاً، وهو أيضاً لا يقوم في طقوس مغلقة تؤدى في الفراغ. المسرح كلمة وممثل وجمهور. المسرح علاقة واتصال حيوي، تشترط فيه الإنسانية، لأنه يقوم داخل نطاق المجتمعات البشرية ومن أجلها، وهو السبب الذي أدى إلى انطلاقه من قاعات المعابد إلى جماهير الشعب، كما إنه السبب في تحوله من الميتافيزيقيا والخوارق ليؤكد صلته بالإنسان وأزماته وحريته. عندما تحدثنا عن «حضور» النص على المسرح، ولم يكن المقصود أن يكون هناك «إلقاء» فقط، (حتى مع توفر العناصر الأساسية الثلاثة لقيام مسرح)، بل لا بد أن يكون هناك «تجسيد»، لأنه إذا كانت الرؤية الأدبية متوفرة في النص المسرحي كأساس وكجوهر.. فلا بد من وجودها، بل خلقها فنياً، من خلال عمل المخرج.

الإخراج، إذن، ليس عملاً تقنياً يقوم على معطيات محدودة ومحددة تضاف كل مرة إلى النص المسرحي حسب ما تقتضي الأمور، بل هو عملية إعادة خلق.

إنّ الرؤية الأدبية تظل غير مكتملة إلى أن يلبسها المخرج رؤيته الفنية المتجسدة، رؤيته النابعة من وجهة نظره هو.. أي من تفسيره للنص: هذه الرؤية «الحاضرة» على الخشبة في علاقة مباشرة بالجمهور، هذه الرؤية الممتدة كالنسيج اللحمي على هيكل النص لتحول الأصوات المتحجرة إلى حياة، والدمى المتخلية إلى بشر، هي جوهر المسرح.

* * *

بما أن المسرح ينفرد بين جميع الفنون والآداب الأخرى بما ذكرنا من صفات، يصبح للحديث حول ارتباطات الشكل بالمضمون فيه حيثيات أخرى تفرضها علاقاته ومتطلباته الخاصة. فإذا افترضنا أن الدلالة التي تعطيها كلمة (شكل) تمثل العرض المسرحي الذي يقدم على خشبة المسرح أمام جمهور، والذي يقف وراءه مخرج يقود حركة الممثلين وأداءهم، ويوجه الفنيين، ويوزع الأدوات الضرورية للعرض كالاكسسوار والأزياء والإضاءة والديكور، فالمضمون يبقى في النص المكتوب على شكل حوار ما بين أصوات وشخصيات متخيلة: حوار يطرح أفكاراً أو مواقف أو أحاسيس.

هكذا، فجأة، نجد أن دور المؤلف ينحصر في التعبير عن «المضمون»، بينما يكون دور المخرج هو إعطاء «شكل» ما لهذا المضمون يناسبه ويتماشى معه. لكن الأمر ليس كذلك، وإلا فالسؤال هو من الذي يقوم بعملية الخلق؟ أهو المؤلف وحده؟ أم هو المخرج الذي يبعث الحياة في الكلمات المكتوبة؟ هل عمل المخرج مجرد تكملة لعمل المؤلف؟ وكيف ينسجم فنانان بمزاجين مختلفين أحياناً في مماشاة بعضهما خلال العمل المسرحي المشترك؟

المسرح، كباقي الفنون الأخرى، نتاج تصور للعالم، وليس مجرد فكر مطلق يصب في قوالب ومجردات.

المسرح هو محاكاة للحياة، (على رأي أرسطو)، وهو تحليل فكري لها ولمشكلاتها الاجتماعية والاقتصادية القائمة، (على رأي برشت)، وتصوير مأساوي لإنسانها الممزق في وجود غير مبرر إلهياً وغير منظم اجتماعياً، يعاني العزلة والتحلل والخوف، (على رأي بيكيت). لكن المتفق عليه - برغم جميع اختلافات الفكر والتكنيك – هو أن جوهر المسرح هو الصراع.. الصراع بين الإنسان والآلهة، وبين الإنسان وقدره.. الصراع بين قوى الإنسان مع الإنسان، والصراع بين الإنسان وذاته.. الصراع بين وعيه وعقله الباطن.. وربما بين عقله ورغباته المكتوبة، والصراع أيضاً من أجل تحقيق العدالة البشرية في عالم يغمره الرعب والدم وجرائم الإرهاب والاستغلال وقمع الحرية. هكذا، فالملهاة بمفهومها الصحيح تصبح عبارة عن كشف ساخر انتقادي للأوجه السلبية في المجتمع، والدعوة لتجاوزها من خلال هتك الإستار عنها كاريكاتيرياً. والملهاة لها دور كبير اجتماعياً يكاد يتجاوز المأساة بسبب الإقبال الجماهيري المعتاد عليها. أما المأساة، فهي نزوع مثالي نحو الحقيقة في عالم صار فيه استنباط المثل واجباً جديداً يقع على عاتق الإنسان، الذي انفتح في أعماقه شرخ نفسي واسع بسبب اكتشافه حتمّية مسؤولية تحقيق «العدالة الإنسانية» المعتمدة على الإرداة والقدرة والفعل، بدلاً من «الإلهية» القائمة على الانتظار اللامجدي لضربة منقذة مفاجئة.. أو على الحلم بعالم آخر يسوده العدل والحب والصفاء، بينما نحن في عالمنا الحقيقي غارقون في معاناة الظلم والكبت والعنف والخديعة.

كل هذا الذي ذكرت يؤكد تأكيداً جازماً أنه لا بد من شكل يولد مع مضمون المؤلف، لأنه لا بد أن يتوحد المضمون مع الشكل ضمن نطاق ما يسمى بـــ «الرؤية الفنية»، ولأن الاهتمام بالمضمون وحده يصنع «فكراً مجرداً» وليس «دراما»، كما إنّ الشكل وحده لا يكون سوى ارتجالٍ أو استعراضٍ مبهر وفارغ، لكنه ليس «أدبَ مسرح».

هناك، إذن، شكل متخيل موجود داخل العمل، وليس خارجه. إنّه ليس ثابتاً بالضرورة، لكنه يرسم ويلهم حدوداً ما، لأنه ينسجم أو يوحي بالمضمون، وهو يتضمن أيضاً الأسلوب. إنها، بشكل أدق، «المعالجة». لا أعتقد أن الاتجاهين النقيضين في المسرح المعاصر، (الملحمي والتسجيلي من جهة واللامعقول من جهة أخرى)، يختلفان في مبدأ اتصال الشكل بالمضمون وتوحده معه، دون أن يعني هذا تطويعاً للشكل حسب المضمون ولا العكس، بل يعني تحقق أفضل طريقة للتعبير عما يريد المؤلف أن يقوله، وهو الذي ينعكس بالتالي على الإخراج بشكل أو بآخر، مع حساب ظروف الزمان والمكان والجمهور. الشكل المسرحي في النص، إذن، هو نافذة النور.. وعنصر المعادلة الهام في العمل المسرحي، لأنه ليس المهم ما يرغب المؤلف في قوله فحسب، بل المهم أيضاً هو: كيف يقول ما يريد قوله.

كيف يبني المؤلف مسرحيته؟ كيف يبتدع شخصياته؟ هل هو مقنع ومنسجم مع جوهر العمل؟ إلى ماذا يؤدي مسرحه؟ كل هذه أسئلة يطرحها النص المسرحي. أما كيف نفسر هذا العمل؟ كيف نجسد شخصياته ونجعل للحركة فيه مدلولات؟ كيف نحوّل الحوار إلى حياة؟ كيف نمنحه بعده الجمالي؟ وكيف نطرح رؤية معينة على الجمهور؟ فهي أسئلة يجيب عليها المخرج. عمل المخرج ليس عملاً تزيينياً وحسب، كما أن عمل المؤلف ليس ذهنياً وحسب. إنّ المسرح يتميز عن غيره من الفنون بانصهار عناصره في بوتقة واحدة. فالمؤلف يشارك في الإيحاء بالشكل، والمخرج يشارك في عملية طرح المضمون، بل إعادة خلقه كحياة.

إنّ طبيعة المسرح طبيعة خلاقة بالنسبة لجميع عناصره بين مؤلف ومخرج وممثل وفني، لأن مضمونه لا يبرز إلا من خلال عرض ذلك المضمون، لما فيه من تكثيف وحيوية وتمازج بين الأدب والفن. المعالجة النصية كالشكل المسرحي، إذن، اكتمال ضروري لا غنى عنه للعمل المسرحي، وهي شديدة الأهمية، لأنها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بهدف المسرح

الرئيسي، ألا وهو مخاطبة الجماهير العريضة، خلق الحس والفكر لديها، إمتاعها وتغييرها. ينفرد المسرح بعلاقة جدلية قوية مع الناس: هم يستمدون منه فهماً انضج وأوعى للعالم، وهو يستمدّ منهم الحياة والاستمرار. هم مادّته الخصبة، وهو المحاكاة لحياتهم وأزماتهم. قضية الشكل الأدبي للمسرح، (أي المعالجة)، مسألة هامة وخطيرة، وليست مجرد حفنة ملح ترش على طبخة المضمون. وبسبب كونها عنصراً أساسياً، فإن للحديث عن اتجاهات المسرح أهمية فنية وجماهيرية في آن واحد، وهو ليس غرقاً في دهاليز مظلمة مزينة بالفسيفساء، ولا لهواً في متاهات مستوردة أو مستنبطة لمجرد جلب الأنظار أو استعراض العضلات، وإنما هو تحديد ضمني - كما سبق وأشرنا - لطبيعة العلاقة بين المسرح والإنسان، وبالتالي.. مدى ارتباطاته القومية والإنسانية.. وبشكل طبيعي الجماهيرية أيضاً.

والغريب أن يلهم المسرح الشرقي في آسيا المسرح الحديث اتجاهين متعارضين تماماً: (برشت وآرتو).

لكن هذا يؤكد، من جهة أخرى، ارتباط المسرح بالظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية القائمة في زمان ومكان ما رغم مصدر الإلهام الفني الواحد.

يتطلب الحديث عن اتجاهات المسرح العربي المعاصر، إذن، فهماً لبدايات المسرح والتأثيرات المنصبة عليه، ويتطلب وعياً لمقوماته اللازمة. هناك ناحيتان نفترض من المسرح إرضاءهما: حاجة الفن أولاً ثم حاجة الجمهور ثانياً. أحياناً، يتم الانفصام وهنا، يبقى من واجب المسرح تحقيق حاجة الفن.. لأنه أكثر بقاء أو تغييراً، وأحياناً أخرى يتم التزاوج بين الحاجتين وإرضاءهما معاً. وهنا، نصل إلى ذروة هدف المسرح العظيم: الفن والجمهور. إلى أن يتم تحقيق هذا المثال، لا بد للمسرح أن يكون سباقاً لعصره، ومبشراً بالتقدم، دون أن يفقد خلفيته الواقعية الصلبة. المسرح يطرح أبعاداً مستقبلية من ناحيتي الفكر والفن، وهو لهذا عنصر صراع، وعنصر

خلاف أحياناً مع الجمهور، هذا لا يعني، على أية حال، رفض الفن الواقعي المتصل بزمانه ومكانه وجمهوره على أسس سليمة، لأنه حتى عبر الواقعية يمكن استجلاء المستقبل من خلال وجهات النظر الدرامية في الواقع، (نعمان عاشور)، كما يمكن استجلاؤه من خلال استلهام التاريخ وأحداثه، وتفسيره على ضوء الحاضر بنظرة متجاوزة نحو المستقبل، (الفريد فرج ونجيب سرور). إن المسرح بحرٌ للأزمات، والمشكلة عويصة الحل حتى على المستوى النظري، فما بالنا بالعملي؟ لكن الصراع والبذل من أجل «المثال»، (إرضاء الفن والجمهور)، هدف يستحق أن يبذل من أجله الإنسان الفنان، لأنه يعني خلق مجتمع أفضل وتسليط الضوء على السلبيات والعيوب القائمة، واستجلاء المعالم الصحيحة الموجودة والمطلوبة للتقدم والازدهار والحرية.

* * *

جذور المسرح العربي المعاصر

للحديث عن بدايات المسرح العربي الجاد أهمية كبيرة تنعكس على الحاضر وتؤثر فيه، والسبب هو أنه يمكننا من خلال دراسة نقدية لماضينا المسرحي اكتشاف العثرات التي وقفت في طريق تطوره، والأسباب التي دعت إلى انحراف مفاهيمه وتشوشها. بالتالي، نهدف إلى السعي لتجنب العثرات وسد الثغرات في تطورنا المسرحي المعاصر.

لا نجد حاجة لتكرار الكلام حول بدايات المسرح العربي، لأن هذا متوفر في كتب وأبحاث الأساتذة والدكاترة محمد مندور، محمد يوسف نجم، ومحمد عزيزة، وأحمد رشدي صالح، وعلي الراعي.

لقد بدأ مارون النقاش، سليم النقاش، يعقوب صنوع (أبو نضارة)، أبو خليل القباني وغيرهم محاولات لإقامة مسرح من لا شيء. ومهما كان طابع تلك المسرحيات ساذجاً أو تافهاً أو مضحكاً من وجهة نظر عصرنا، فلا شك أنَّ لهم الفخر في إرساء وجودٍ للمسرح على الأرض العربية، والشرف في طرح ومعالجة قضايا اجتماعية لها أهميتها البالغة، مما دفع بالسلطات الحاكمة المستبدة والفئات الرجعية – كعادتها أمام خطر وجرأة الكلمة الصريحة – إلى الضغط على هؤلاء، إغلاق مسارحهم وكبت حرياتهم.

برزت ثلاثة اتجاهات مسرحية في مصر، مركز تجمع المسرحيين العرب بعد لجوئهم إليها من سورية ولبنان، هذه الاتجاهات هي نجيب الريحاني (قمة المسرح الكوميدي والاستعراضي، ويوسف وهبي (قمة الميلودراما)، وجورج أبيض (قمة الاقتباس والترجمات). كانت ظروف المسارح الثلاثة وما ينضوي تحت اتجاهاتها ظروفاً صعبة، فقد كانت هناك عقبات مادية استطاعت

أن تسقط هذه المسارح مرات، كما كانت هناك عقبات بالنسبة للتأليف والإعداد، ومراعاة متطلبات الجمهور المتراوح بين كبار رجال ذلك العصر وجماهير عريضة من رواد الكباريهات ودور اللهو، كما كانت هناك عقبة العنصر النسائي. أما العقبة الرئيسة التي يمكن أن نراها اليوم بمنظار عصرنا، فهي ارتباط مفهوم الفن لدى فناني ذلك العهد بشباك التذاكر، وإقبال الجماهير على مسرحيات رخيصة، وإسقاطها المسرحيات الجيدة من الاهتمام، فصار الفنانون يتفاعلون مع رغبات الجمهور ويفصلون له مسرحاً على قياسه ولو كان ذلك على حساب الفن. بدأ المسرح، إذن، بداية مهزوزة وتجارية. ولا بد - إذا ابتغينا العدل - أن نعزو السبب في ذلك إلى الانقطاع الطويل بين المسرح القديم، (الفرعوني أو البابلي أو الفينيقي مثلاً)، وبين تاريخ العرب الحديث، وإلى ذلك التجاهل التام من العرب لفن «الدراما» اليوناني، رغم استقائهم لباقي المعارف والعلوم عن اليونان. وتعود تلك الهوة الواسعة، التي لم يعرف خلالها العرب فن المسرح، إلى عدة أسباب حضارية ودينية ولغوية. حبس المسرح الديني القديم نفسه داخل هياكل المعابد الدينية، ولم ينطلق انطلاقه المسرح الإغريقي (شكلاً وموضوعاً) من الدين إلى الشعب. لقد كان يمارس كأنه طقس من الطقوس وحسب، التي تحكي عن آلهة الخصب وآلهة الخير والشر. أما العرب، فقد وجدوا في الإسلام وازعاً يمنعهم من تبني الخلق المسرحي، لأن الخلق - كما كانوا يعتقدون - هو من شأن الله وحده، وليس من شأن البشر حتى بوسائل مختلفة. هناك سببان آخران، أولهما: خلو الحياة العربية من عنصر «الصراع» الأساسي في المسرح، (وهو ما كان متوفراً في الأساطير الإغريقية). فصل العرب في ظل الإسلام بين الإنسان والآلهة، بينما عمد اليونان إلى (الناسوتية) في تصويرهم لآلهتم. واكتفى العرب بعزل شياطين الشعر والإلهام في وادي الجن (عبقر) تجنباً لذلك الخلط، الذي اعتبروه خارجاً عن مفاهيمهم وديانتهم.

أما السبب الثاني فلغوي بحت، ينبع من اعتماد الشعر العربي على غنائية التعبير، وابتعاده أساساً عن الملحمية، (التي قادت اليونان إلى الدراما، رغم اختلافها في الحصيلة عنها)، وحفاظه على ذاتية الأسلوب والمعالجة، وعلى الحذلقة اللغوية في رواية الحروب والبطولات والمفاخر. لقد ساد الشعر أدب العرب، بل كاد أن يكون أدبهم الوحيد، وهو بالتأكيد لم يكن يصلح للاستخدام المسرحي، كما إنّه أساء بتأثيراته - التي أشرنا إليها – إلى الأدب النثري المزخرف.

كل هذه التأثيرات شديدة القدم انعكست على بدايات المسرح العربي، فجعلتها غير نابعة من أصول ثابتة، وإنما محاكاة غريبة للحياة. من الطبيعي أن المسرح أخذ مع الأيام طابعه المحلي، لكنه لم يكن طابعاً فنياً ذا مستوى عالٍ، ولم يكن طابعاً أدبياً راقياً، لأنه عجز عن تجاوز الأساليب اللغوية والحضارية القائمة، التي سببت في القديم نسيان المسرح تلك الفترة الطويلة في دفتر الإهمال والتجاهل. قام المسرح الكوميدي والغنائي، إذن، على روح الفودفيل الفرنسي والاستعراض الشعبي، ورفعته عبقريات فردية في التمثيل، مثل (نجيب الريحاني – الكسار – فاطمة رشدي)، وفي الموسيقا، مثل (سيد درويش)، وفي الإعداد، مثل (بديع خير والريحاني). لكن تلك الكوميديا لم تكن هادفة ولا مقنعة، بل كانت تجارية محضة. وبرغم أنها كانت تعكس بين حين وآخر قضايا اجتماعية حساسة ربما أغضبت السلطة والاستعمار، إلا أنها سرعان ما كانت تعود إلى عنصرها اللاهي وصندوق أرباحها المهدد دوماً بالخطر. أما المسرح المأساوي، فانقسم إلى اتجاهين متقاربين، يعتمد أولهما على ترجمة وتمصير الأسلوب الإيطالي-الفرنسي السائد في ذلك الحين في أوروبا، وهو اتجاه الميلودراما والمسرحية محبوكة الصنع، التي كانت ذروة نجاحهما هي أن تعصر المناديل دموعاً، وأن تندفع الشهقات المحترقة من صدور الطبقة الأرستقراطية المشاهدة والجماهير الحزينة المستغرقة، شفقة على بطلة مغرر بها، أو بطل أصيب بعاهة، أو رجل محترم أفلس، أو

آخر عشق غانية لا يرضاها له أهله الأكابر. لقد مست تلك المسرحيات قلوب كثيرين وأثارت عواطفهم، لكنهما لم تكن في جوهرها تغييرية رغم جديتها، ولم تكن نظرتها تخرج عن الإصلاح الممكن كصدقة من أكف السادة إلى الفقراء، فتلك كانت لديها ذروة الحق. الظروف التي عالجتها مسرحيات يوسف وهبي المتبناة عن المسرح البورجوازي الأوروبي ظروف شخصية، وليست طبقية أو فكرية. من هنا، كان دورها تمهيداً لا أكثر. إنه دور وقف على أكتاف الممثل الكبير يوسف وهبي، الذي أجاد التلاعب بأحاسيس الجمهور العربي طويلاً، (مع طاقم ممثلين أكفاء، منهم النجمة الكبيرة أمينة رزق). أما ثاني التيارات، فاعتمد على جهود جورج أبيض ومريديه، التي هدفت إلى ترجمة وإحياء كبرى المسرحيات العالمية – بحكم التأثر الأوروبي – فكانت «عطيل» لشكسبير، «أوديب ملكاً» لسوفوكليس و«طرطوف» لموليير.

من خلال هذا الاستعراض شديد الإيجاز، نستطيع أن نرى محاولات بدائية للتعريب والاقتباس، إما مباشرة أو ضمنياً. لكن المرء لا يستطيع أن ينكر أنه، رغم الروح التجارية والارتجالية والساذجة، فقد تأثر هؤلاء الرواد الجادون في مساعيهم، وأخلصوا لفنهم أشد الإخلاص، بل عانوا في سبيله الفقر والإهانة. لقد كان وجود مسرحهم بحد ذاته تحدياً للظروف القاسية، بحيث تمكنوا أحياناً من السعي للإصلاح الاجتماعي. صحيح أن مسرحهم كان يفتقد الطابع الأدبي أحياناً، وكان يفتقد قبل أي شيء آخر الأصالة، وصحيح أنه كان إصلاحياً فحسب، ويقبل بالظروف الاجتماعية والسياسية القائمة، محاولاً التحسين من خلالها، دون استجلاء معنى الثورة، لكننا لا نملك إلا أن نحاكمهم بمقياس عصرهم وإمكانياتهم، وليس بمقياس عصرنا نحن، وإلا لألحقنا بهم الظلم. نحن نحاكم الأنماط، وليس الأشخاص. من الطبيعي أن يتغير المنظار والعين اليوم، وأن نرفض في عصر التكنولوجيا والصعود إلى القمر منطلقات ومعطيات المسرح التبريري الإصلاحي، باحثين عن مسرح

ثوري، إنساني الهدف، قومي المنطلق. ولكن، لا بد لنا من أن نحترم جهود الرواد، رغم أنّه لا بد من وضع علامة حمراء أمام استمرار أنماطهم المسرحية في عالمنا هذا، لأن المسرح اليوم هو مسرح الإنسان بمأساته الساخرة وتهكمه الحزين، إنسان النكبة والنكسة والتمرد على التخلف والكبت والسلبية.

توفيق الحكيم وأسطورة المسرح الذهني:

لا شك أن توفيق الحكيم رائد كبير من رواد المسرح العربي الجاد، وأنه سيد الحوار، وصاحب أفكار متألقة وثقافة غنية. عالج الحكيم في مسرحه قضايا شتى، تجعل من فنه خليطاً غير منسجم الشكل والاتجاه. ويمكننا تقسيم مسرحه إلى أربعة أقسام رئيسية هي:

مسرح الحياة: وقد عالج فيه مشاكل الساعة بنظرة ابن الطبقة المتوسطة البار، حيث برزت مشكلة المرأة والتحرر، (المرأة الجديدة - النائبة المحترمة). لكن قضايا هذا المسرح ظلت وقتية، سطحية المعالجة وبعيدة عن أية رؤية فنية، فابتلعها الزمن في طياته عبر تطوره الحتمي. لقد أفلت اليوم معظم مسرحيات تلك الفترة لافتقادها الخلود الإنساني، واقتصارها على معطيات جاهزة ومباشرة، أساسها الفكر وليس الدراما، مما مهد بدوره للمرحلة التالية.

المسرح التجريدي (الذهني): وهي المرحلة التي طغت على مسرح الحكيم بسبب صولاته وجولاته في شتى المذاهب والمواضيع. ومسرح الحكيم هنا أصبح يعتمد على الشخوص التي تتبادل نقاشاً ذكياً دون واقعية حياتية، لأن ما يهمّ مبدعها هو الموقف الفكري وليس الحياة. وهكذا ولدت «أهل الكهف»، «لو عرف الشباب»، «سليمان الحكيم»، «بجماليون» و«رحلة إلى الغد».

المسرح الهادف: سار الحكيم نحو قضايا المجتمع الراهنة مرة أخرى بروح جديدة هي روح النقد الشامل، الذي لا يعبر عن فكر شخصي بل عن

موقف اجتماعي. هنا، ظهرت أعمال مثل: «الصفقة»، «الأيدي الناعمة» و«أشواك السلام».

المسرح الحديث: وفيه عاد الحكيم، على حد قوله، يتلمس أصول المسرح الشعبية القديمة، في نفس الوقت الذي يتشبه بكتاب اللامعقول الأوروبيين. لكن هذه المرحلة - رغم الهجوم الذي واجهها به بعضهم - تعتبر جزءاً من فكر مسرحه النقدي، فهي مرحلة دعامتها الإنسان، وجوهرها صراعاته الاجتماعية والاقتصادية والنفسية. هكذا، كانت مسرحيات «يا طالع الشجرة»، «الطعام لكل فم» و«مصير صرصار».

لقد أشرنا إلى ثغرات مسرح الحياة عند الحكيم، أما بالنسبة للمسرح الذهني، فيجدر بنا أن ندرك أن ذهنيته ما نتجت إلا عن عدم الاحتفاء العملي بمسرحيات الحكيم لدى ظهورها مطبوعة، وبالتالي.. إلى فقدانه للتجربة المسرحية العملية، وإلى تحوله الإجباري نحو المسرحية-الصحفية وعالم الأدب.

المسرح الذهني ليس مسرحاً. هناك فعلاً أعمال كتبت لغاية الحوار، وهي تحمل بعض خصائص المسرحية، بينما هي - في الوقت نفسه - تجريدية أو فكرية أو شعرية غنائية، (كمسرحية الشاعر الانكليزي تينيسون، مثلاً). إذا قلنا إن المسرح يولد على منصة وأمام جمهور، فالمسرح الذهني مرفوض. وإذا قلنا إنّ المسرح يحتوي أصلاً عنصر الفكر، فالمسرح الذهني مرفوض أيضاً، لأن الفكر جزء لا يتجزأ من عالم المسرحية، فكيف نفصله عن المسرح في محاولة لتبرير إيجاد مسرح «غير مسرحي»؟ وكيف نبرر نقصه واجتزاءه وانفصامه عن المشاهد؟ المسرح علاقة بين فنان وجمهور. والمسرح نماذج تجمع بين الفن والفكر والحياة. لقد كتب سارتر وكامي حقاً مسرحيات فكرية، لكن أعمالهما احتفظت دائماً بعنصر الدراما وقابلية العرض. أما الحكيم، فكان منفذه الوحيد الواسع هو سلاسة حواره، وانسيابية

فكره، وطرافة موضوعاته، وبراعة معالجته لها. وبالرغم من كل ذلك، فالعصر قد تجاوز مسرحه البراق إلى مسرح أكثر اتساعاً. مشكلة توفيق الحكيم هي أنه ظل تجريبياً يعمل على هواه ومزاجه كيفما اتفق، دون منهج أو موقف. فها هو ينتقل من تفسير «أوديب» في مبالغة ظاهرة حسب نظرية فرويد، مبرزاً فيها حب الابن الشبق لأمه، إلى «بجماليون» التي عكس فيها أزمة المرأة لديه في الصراع بين عالمي الجنس والفن، إلى «براكساجورا» ومشكلة الحكم في طراز أغريقي صرف، إلى «الأيدي الناعمة» ذات السخرية الاجتماعية اللاذعة، إلى «يا طالع الشجرة» واللامعقول المصري أو منطق الحلم، إلى «الطعام لكل فم» وعقدة إلكترا الشهيرة. تارةً، يحتفي بالإغريق، وتارةً يتأثر ببرنارد شو، وأخرى يحاكي مسرح العبث. أعتقد أن مسرحية «يا طالع الشجرة» وما تلاها لم تولد إلا بحثاً عن أشكال جديدة للتنويع والتغيير بعد إفلاس القديمة، لعل ما فات يعاد بثوب جديد قشيب. لكن هذا الطريق مسدود، لأنه في حد ذاته نهاية. فالمطلوب هو «دراما».. ذات منهج متصاعد، وليس «لعبة استغماء» شكلية. إنّ مسرحية «يا طالع الشجرة» مسرحية ذكية وممتعة، لكنها ليست نهجاً، حتى بالنسبة لمؤلفها. إنها واحدة من تجارب الشكل لا أكثر، والسؤال هو: ألم يتجاوز المسرح العربي ذلك؟

لقد امتلك مسرح الحكيم خصائص جيدة، أهمها جديته وثباته أمام عواصف الإهمال والتجريح، ولكنه مسرح لم يتطوّر تطوراً سليماً، إمّا بسبب نظرة كاتبه، أو بسبب ظروف موضوعية. لقد انطبعت آثار الحكيم على عدد كبير من كتاب المسرح العربي، أذكر منهم سعد الدين وهبة والفريد فرج، لكن بداياته النظرية أسقطته، إذ جمدت صاحبها ضمن خط تطور متعرج. إنه جزء من كلاسيكية المسرح العربي، لكنه ليس المسرح العربي السائد والصالح والملهم دائماً لأيامنا. ونضيف إلى هذا الاتجاه أحمد باكثير، الذي يتميز بالجدية والموهبة، ويستحق أيضاً أن يصنف كرائد للمسرح العربي الحديث.

المسرح الشعري، المسرح الشاعري، والشعر في المسرح:

يقول الكاتب الجزائري كاتب ياسين متحدثاً عن المسرح الشعري: «أعتقد أن الشعر المتفجر يتضمن قوة للتحرر يجب أن لا نشك بها.. إنك إذا أردت أن تصل إلى غاية ما تقول فإنك تصبح في لحظات تجريدياً وغامضاً.. ولكني على أيّة حال واثق من القوة المفجرة التي يتمتع بها الشعر، وذلك بمقدار ثقتي في وسائل المسرح الواقعية واللغة المقننة ذات الصياغة المتقنة.» لم يكن فهم كاتب ياسين للمسرح الشعري نظرياً، فثلاثيته الشهيرة «دائرة الانتقام» خير مثال يمكن أن يورد على ذلك. لقد تطورت وظيفته الشعريّة فيها من الغنائية الصرفة والغموض، إلى حوار يسمو بالأشخاص ويملأ كلامهم إحساساً «متفجراً» بالحياة.

لقد ظهرت في الآونة الأخيرة مسرحيات شعرية استطاعت تجاوز مثالب الماضي، فأغنى الشاعر نجيب سرور المسرح العربي بمسرحيتي «ياسين وبهية» و«آه يا ليل يا قمر»، اللتين تعتبران من أجمل الملاحم الشعرية المعاصرة التي تطرح مفهوم البطل الشعبي في رؤيا قومية، وفي نفحة شعرية رقيقة تجللها غمامة حزن عميق ورصاصات الاستبداد في قلب كل شهيد، وصرخة مفجوعة من صدر بهية.

كما كتب صرح عبد الصبور مأساته الشعرية «مأساة الحلاج»، ثم مسرحيته القصيرة «مسافر الليل»، ثم «الأميرة تنتظر».

وكتب عبد الرحمن الشرقاوي في تطور تصاعدي نسبي: «مأساة جميلة»، ثم «الفتى مهران» أفضل أعماله، ثم «الحسين ثائراً وشهيداً»، متراوحاً بين الشعر في المسرح والمسرح الشعري. أما رواد المسرح الشعري الأوائل، فكان غرامهم بالشعر العربي التقليدي وجهلهم بالمسرح وضروراته فادحين.

المنطلق الأساس لدينا في الشعر عموماً هو أن ليس كل ما هو موزون شعر حقاً. الشعر إحساس متدفق ورؤيا. الشعر ليس رصف صور وتعابير

بلاغية في تفعيلات، فهذا أردأ أنواع الشعر. إن الشعر يحتاج إلى منطق خلاق وإحساس متفجر. إذا كان هذا شأن الشعر، فما بالنا بالمسرح الشعري، وهو أصعب أنواع المسرح وأصعب أنواع الشعر، لما يحوي التزاوج في حد ذاته من تناقض.. تناقض يحتاج إلى قدرة خاصة وإدراك معين للسيطرة عليه والوصول إلى المثال المطلوب؟

الشعر العربي في أصوله التقليدية شعر غنائي الطابع، خطابي الأسلوب، ينحصر في الوصف والمدح والهجاء والتفاخر، ويتميز بالذاتية الشخصية أو القبلية، وبالتلاعب اللغوي والجمالي، وبإبداع الصور المجزأة الناجحة. قام الشعر العربي أساساً على وحدة البيت، وليس على وحدة القصيدة.

كل هذه عيوب خطيرة في عالم المسرح، يجب تلافيها قبل توظيف الشعر فيه، لما يتطلب من وحدة الرؤية، حَّدة الصراع، الحيوية والبساطة في التعبير. لم يعرف الشعر العربي القديم الملحمة، أو الصراع الملحمي، (وهو أقرب الفنون إلى الدراما في جوهره)، بسبب طبيعة الشعب ومعتقداته القائمة في ذلك العصر. أدى هذا، بالتالي، إلى الابتعاد أساساً عن فن المسرح، وإلى إساءة فهم اصطلاح «المسرح الشعري» في العصور الحديثة.

المسرح الشعري مسرح قبل أن يكون شعراً، مسرح قالبه الشعر والموقف الشعري المشبع بالإحساس والعظمة. إنه مسرح شاعري، إذن، يوظف لغة الشعر للإفصاح عن موقف وشخصيات لها تلك الأبعاد. إنه، عندئذٍ، ضرورة. يمكن أن يكون المسرح شعري الطابع، إذن، حتى دون استخدام لغة الشعر جزئياً أو كلياً. فليس ت. س. إليوت وبتلر ييتس الوحيدان في هذا المجال في الأدب الغربي الحديث، إذ إنّ هناك لوركا وأودن، وهناك كلوديل وكوكتو وآنوي. ينبع الشعر، إذن، من الجوهر، وهو ليس طلاء يغطي السطح أو القشرة.

بدأ المسرح الشعري العربي على يد الشاعر أحمد شوقي، الذي كتب ست مسرحيات تاريخية شعراً، وملهاة واحدة اجتماعية نثراً، هي «الست هدى». تعتبر مسرحيات شوقي تراثاً كلاسيكياً يؤرخ لبداية ظهور المسرحية الشعرية العربية. لكن مسرحه - كما هو واضح - لم يكن صالحاً للمسرح، بسبب تغلب عنصر الغنائية الشعرية فيه على عناصر المسرح، وافتقاده بعض الأسس الهامة لنمط مختلف عما عهده الشاعر. كان النتاج على أية حال مسرحيات: «مصرع كيلوباترا»، «قمبيز»، «علي بك الكبير»، «مجنون ليلى»، «عنترة» و«أميرة الأندلس». تبعه – للأسف - على ذات النهج والأسلوب – المقيد شكلاً ومضموناً، والمفتقد للإحساس المسرحي السليم – عزيز أباظة في سلسلة أخرى من المسرحيات التاريخية: «قيس ولبنى»، «العباسة»، «شجرة الدر» و«غروب الأندلس»، وكتب الأخيرة بعد الثورة. المشكلة الأساس القديمة التي ظهرت من جديد في كل هذه التجارب الشعرية هي مشكلة التعارض بين الشعر الغنائي وبين الشعر الملحمي والدرامي.

كانت تلك المسرحيات تملك أسلوباً أدبياً شيقاً، وحوى بعضها على مواقف ناجحة تذكرنا بالكلاسيكية الجديدة في أوروبا في القرن الثامن عشر. «مصرع كليوباترا» تذكرنا مثلاً بمسرحية درايدن الإنكليزي «أنتوني وكليوباترا» من حيث الحرارة العاطفية والفخامة واعتماد الشعر وسيلة للتعبير. لكنها ظلت غير مقنعة، لأنها لم تلمس جوهر الدراما وحقيقتها. لم يفرق المسرح الشعري العربي، إذن، بين المسرح الشعري والشعر في المسرح، فوقع في خطأ يشبه ما وقع فيه توفيق الحكيم في الدعوة للذهنية، إذ جعل المسرح أدباً لا يمثل إلا بصعوبة. إنَّ أحداً لم يقل إنَّ ما يمثل على خشبة المسرح ليس أدباً يقرأ، بل يحترم ويقيم كنمط أدبي قائم بذاته، وليس دخيلاً على عالم الأدب. لكن عليه أن يملك إمكانية التحول إلى عرض تمثيلي. لا انفصام إذن بين المسرح عملياً والمسرح نظرياً، فالمسرح فنٌّ مركب يمزج مفهوم الفن بمفهوم الأدب في بوتقة واحدة.

لقد سقطت بدايات المسرح الشعري العربي في إساءة الفهم، لكن تجارب شوقي وأباظة في هذا الميدان كانت مفيدة لمن تلاهما. فقد تطور المسرح الشعري إلى مرحلة رومانتيكية مهتزة على أيدي أحمد زكي أبو شادي وعلي محمود طه، ثم إلى رمزية على أيدي بشر فارس وسعيد عقل، حتى وصلت إلى أساليب متنوعة ناضجة على أيدي صلاح عبد الصبور، نجيب سرور وعبد الرحمن الشرقاوي. ثم جاء كاتب ياسين وجورج شحادة، وهما يتميزان بالشاعرية في المسرح. جدير بنا أن ننوه بعدة محاولات سورية رائدة في المسرح الشعري، منها مسرحية «المخاض» لممدوح عدوان، وهي تنتمي إلى أسلوب تعبيري شعبي. ومسرحية «السيل» لعلي كنعان، وهي مسرحية تمزج بين مدرستين هما الرمزية والواقعية، ومسرحية «الفلسطينيات» لعلي عقلة عرسان. ولكن أهم سؤال يجب أن يطرحه أي شاعر يرغب في طرح رؤيته عن طريق المسرح هو:

ما جدوى الشعر هنا؟ هل يضيف شيئاً؟ وهل ينسجم مع طبيعة العمل؟

اتجاهات المسرح العربي المعاصر:

لقد تعرض المسرح العربي لتأثيرات غربية متعددة الاتجاه والقوة، برز منها تأثير المسرح الأمريكي، وخصوصاً مسرح آرثر ميلر وأونيل، ثم تأثير برتولد برشت، ثم تأثير المدارس الجديدة التي تراوحت بين التعبيرية واللامعقول. كما تعرض المسرح العربي بشكل خفي لتأثير المسرح الواقعي والواقعي الاشتراكي، وكان من الطبيعي أن يحافظا على وجودهما، وبرز فيه نعمان عاشور وسعد الله ونوس ومحمود دياب، خصوصاً الأخير الذي سار نحو آفاق واسعة ومتطورة للواقعية الحديثة في «ليالي الحصاد» وما بعدها. أما دعائم المسرح التعبيري، فأهمها الدكتور رشاد رشدي، مصطفى الحلاج، ميخائيل رومان وأحمد الطيب العلج. هناك أيضاً سعد الدين وهبه، الذي يتراوح بين المذهبين، محاولاً الاقتراب من الواقعية دائماً، دون صدق، وكأنه

الوريث الشرعي لتوفيق الحكيم، إلى أن وفق في التخلص من محاولاته غير المجدية عبر الفانتازيا في «المسامير» و«٧ سواقي». وهناك علي سالم، الذي يقف في مقدمة كتاب الكوميديا. وناك أيضاً الفريد فرج، الذي يعيد تفسير التاريخ في أطر معاصرة، وهو أيضاً واحد من أقطاب المسرح العربي المعاصر. أما في سورية، فظهرت حديثاً أسماء كتاب مسرحيين انتقلوا من الفنون الأخرى ليحلوا ضيوفاً على المسرح، أو بدؤوا مسرحيين فعلاً، ولمعت أسماؤهم في هذا المجال. إن المسرح العربي لا يعاني بشكل خاص من أزمة عدد النصوص، بل من أزمة مستوى تلك النصوص، وهي أزمة عالمية، إذا توخينا الصدق. لذلك، فليس ثمة داعٍ للتشديد عليها أكثر من اللازم. إن العائق الرئيسي أمام تقدم مسرحنا هو عدم الارتباط القومي والإنساني أحياناً، ومعالجة الأمور الخطيرة من زوايا ضيقة، وعدم وضوح الرؤية الفنية، والوقوع في مغالطات فنية بسبب الفكر الجاهز والتمذهب المتطرف. أخيراً.. عنصر التقليد والتغير المستمر، الذي يدعو بالتالي إلى الشك في موهبة الكاتب وأصالة نتاجه.

* * *

المسرح في سورية

نشأة المسرح:

لعل أهم مشكلة يواجهها المسرح العربي الحديث بوجه عام هي أن المرء يلتفت إلى الوراء فلا يجد تراثاً يعتمد عليه، يستقي منه، ويطوره نحو مزيد من المعاصرة. لقد توجب على المسرحيين كتاباً ومخرجين أن يبدؤوا بأنفسهم بناء هذا التراث، فالماضي لم يترك لنا أساساً أكثر من بدايات بدائية تجسدت في نصوص سير الحكواتي، صندوق الدنيا، خيال الظل وكراكوز (قره غوز)، كما تجسدت في الطقوس الدينية في بعض المناطق، مثل تمثيل مقتل الحسين في العراق. وإذا عدنا إلى مركز بحثنا، ألا وهو المسرح في سورية، لوجدنا أن المشكلة تكاد تتركز فيها بجميع ظروفها وأبعادها، إذ إنّ التعنت الديني من قبل السلطة العثمانية استطاع أن ينفي جميع البدايات الخيرة التي انطلقت من دمشق، ويبعدها لتجد موطناً لها في مصر، حيث كانت الرقابة أقل صرامة. هكذا، تضافرت منذ منتصف القرن التاسع عشر جهود كل من مارون النقاش وسليم خليل النقاش وأبي خليل القباني ويعقوب صنوع ونجيب حداد ثم عبد الوهاب أبو السعود. ورغم هذا، قوبلت بعض أعمال هؤلاء من السلطة بالقمع والمنع كلما حاولت خرق القشرة الرقيقة التي تفصل ما بين التسلية والنقد، وبدأت تمس فيما تمس الطبقة الارستقراطية وجود الأحكام وارتفاع الضرائب. لهذا، كان المسرح العربي عموماً، والسوري خصوصاً، يتعثر كلما بدرت بادرة تدل على تقدمه، ويسقط في عروض الكوميديا التجارية مأمونة الجانب، وفي الفودفيل والغناء والاستعراض،

ويعتمد أساساً له الترجمات والاقتباس، دون أن يغامر بالبحث عن هوية وأصول ترسخه وتدعم خطوات مسيرته.

بدأت نهضة المسرح الحديث في سورية في الستينيات على يد كل من رفيق الصبان وشريف خزندار، بعد أن عادا من فرنسا حيث تلقيا التدريب على يد جان لوي بارو وجان فيلار، ليقدما نماذج من المسرح العالمي كما خبراه في الخارج على خشبة مسارحنا، محاولين وضع أسس لثقافة مسرحية واعية.

وكانت هناك في الوقت نفسه اتجاهات تجارية أخرى تنحصر في كوميديات مقتبسة ومحورة لتلائم الواقع المحلي، وهو اتجاه كان سائداً في مصر أيضاً. وكان اسم عبد اللطيف فتحي كممثل كوميدي متميز في ذلك الحين اسماً بارزاً، اعتماداً على سمعته التجارية التي كونها مع فرقة ناديا العريس من قبل.

لكن المحاولات الفردية وادعاءات المسرح الشعبي لم يكونا ليطورا مسرحنا من الناحيتين التقنية والأدبية، إذ أنّها لم تسهم في صنع الكاتب الجيد أو الممثل الجيد أو المخرج الجيد، لأنها لم تضع في حسابها مثالاً راقياً تطمح للوصول إليه.

في الستينيات، قام الدكتور رفيق الصبان بتأسيس نواة مسرحية كان لها الفضل الأكبر في تقدم مسيرة المسرح في سورية، ولكن أعمال «ندوة الفكر والفن» ظلت مقتصرة على تقليد المسرح العالمي وتبني ترجماته، ولم تسع لتقديم أي عمل محلي يكون لبنة في بناء النص السوري. بالتالي، لم تكن لها وجهة نظر مسرحية فيما تقدم من أعمال.

مع ذلك، كانت - بحماسة وتضحيات أعضائها وبالجهد والمال اللذين بذلهما الصبان - قادرة على وضع الحجر الأول في بناء تقاليد مسرحية في سورية، وفي صنع ممثلين لهم من الثقافة والتجربة ما يكفي لاستمرار تجربة المسرح في سورية ونجاحها.

لكن المسرح ليس جهداً فردياً قائماً على الهواية. من هنا، انطلقت الدولة لرعايته وتمويله وتوجيهه، فأسست معتمدة على هذا (الكادر) الضئيل «فرقة الفنون الدرامية» التابعة للتلفزيون، ثم فرقة «المسرح القومي» التابعة لوزارة الثقافة، مرفودة بمخرج شاب تلقى دراسته في الولايات المتحدة هو هاني صنوبر، الذي قام فيما بعد بوضع حجر الاساس للمسرح القطري والأردني. وسرعان ما عززت هذه الفرقة قواعدها بمخرجين رفدوها من مصر بعد تخرجهم من معهد التمثيل العالي هناك، وبجميع الطاقات التمثيلية الموجودة في القطر. ونشطت الحركة المسرحية فعلاً في تلك الآونة، وبدأت تصنع جمهورها ومعجبيها، لكنها ظلت تتجه بحكم طبيعة أعمالها إلى الفئات المتعلمة وحدها، والمهتمة وحدها بالظاهرة الثقافية الجديدة.

جدير بالذكر أن «فرقة الفنون الدرامية» التابعة للتلفزيون قدمت حوالي (١٢) مسرحية على شاشة التلفزيون وعلى خشبة المسرح معاً: مسرحيات لتوفيق الحكيم، سوفوكليس، شكسبير، برناردشو، كامي، وماريفو، دو مولينا، غوركي وتشيخوف بين عامي ١٩٦٣ – ١٩٦٤، أخرجها جميعاً مخرج واحد هو رفيق الصبان.

وفي موسم عام ١٩٦٣ – ١٩٦٤، على سبيل المثال، قدم «المسرح القومي» أيضاً مسرحيات لشريدان، بن جونسون، دوستويفسكي، ويليامز، برشت وكلود بال، أخرجها كل من أسعد فضة، علي عقلة عرسان، خضر الشعار، شريف خزندار ، نهاد قلعي وسليم قطاية، وكانت «الأخوة كرامازوف» أكثرها نجاحاً، إذ استمر عرضها قرابة ثلاثة أشهر - مما يؤكد تراجع مسرحنا في السنوات التالية وفشله في الوصول للأهداف التي وضعها نصب عينيه.

أما المسرح الشعبي – أي المسرح الكوميدي التجاري – فاستمر على ما هو عليه مع ظهور نجم جديد موهوب اجتذب ضحكات الناس واهتمامهم،

هو محمود جبر. ولو التزم محمود جبر بخط الكوميديا الراقية، لاستطاع أن يفتتح طريقاً مشرقاً للمسرح الكوميدي، ولكنه اتبع الطريق السهلة، فظل واحداً من دعاة المسرح التجاري الترفيهي، لا أكثر.

لكن الغريب أن المتفحص لنتاج المسرح القومي، (ويبلغ حوالي ٥٤ مسرحية حتى إعداد هذا البحث في أوائل السبعينيات)، يجد أن هذه الفرقة الرسمية اليتيمة تقريباً قدمت سبعة نصوص سورية فقط. وإذا استثنينا منها نصين كوميديين ضعيفين، لوجدنا أن الباقي عبارة عن خمسة نصوص محلية أغلب كتابها دخلوا المسرح في زيارة من عوالم الشعر والصحافة والأدب والإخراج. وهكذا لم يعن المسرح القومي بالنص المحلي إلا متأخراً، وظلت قضية الكاتب المحلي قضية شخصية تبنى على جهود فردية، وعلى المصادفة وحدها. فبالرغم من أن نصوصاً لكل من ونوس، عرسان، الحلاج، الماغوط، مقدسي، عدوان، إخلاصي، كنعان، بلبل وعصمت، قدمت على المسارح، إلا أنها قدمت في وقت متأخر نسبياً، كما كان بعض هذه العروض أحياناً دون المستوى المطلوب، بسبب ارتجال في العمل والجهد الفردي لانجازه، وقبول تقديمه مع عناصر هاوية أحياناً. جدير بالذكر أن كتاباً آخرين، (مثل عمر النص وغسان جزائري)، لم تظهر مسرحياتهم المطبوعة على المسرح.

لعل الاتجاه العام للأدب المسرحي المعاصر في سورية هو التزامه بقضايا الأمة العربي والتزامه بأداء دور سياسي، مستخدماً في ذلك مختلف الأشكال المسرحية، من كوميديا لاذعة إلى تراجيديا قاتمة، ومن تغريب برشتي حتى الإيهام العاطفي.

مصاعب على الطريق:

المسرح ليس ترفاً ثقافياً وإنما علاقة تواصل تتفاعل مع الآخرين بصدقها وروعتها. وكما إن مسرحنا ما زالت تعوزه التقنية والفنية على مستوى عال، فإن اتصاله بالجماهير على مستوى واسع لم يتحقق بعد، (إلا

في عروض عوضت عن ذلك بجرأتها وجماهيريتها خصوصاً في التعرض بالنقد لموضوع السلطة، مثل «حفلة سمر» لونوس و«محاكمة الرجل الذي لم يحارب» لعدوان، و«المهرج» للماغوط). ويبدو أن المنع من قبل الرقابة صار جواز مرور جيد للكاتب المسرحي كي يصل إلى الشهرة. وبالرغم من أن المنع لا يعني حذف كل الأعمال الجيدة، لكن الأمر بدأ يأخذ صبغة تتعلق بالمضمون دائماً، وبقضايا غير فنية على الإطلاق.

بدأ المسرح القومي غالباً بتبني اتجاه المسرحيات الكلاسيكية المترجمة، لكن هذا الاتجاه أضحى هشاً من الداخل، فارتبك وابتعد عن هدفه المحدود هذا. وبينما نجد أنه قد قدمت مسرحيات لسيمنوف وفيجويردو وشفارتس وفيشنفسكي وحكمت وريتشر، لم تقدم أية مسرحية ليوربيديس وراسين وكورني وأوكيزي وأونيل وأونيسكو وفايس وسواهم. من البدهي، فإن الفئة الثانية أجدر بالتقديم وتعريف الجمهور عليها. هذا، ونجد أن المسرحيات العربية قليلة في عروض المسرح القومي في دمشق، منها مسرحيات للحكيم وعلي سالم والفريد فرج ومحمود دياب والشاروني من مصر، وللطيب العلج من المغرب، بينما غابت أسماء عشرات من الكتاب العرب الآخرين.

أما مسرح التلفزيون، فقد تضاءل وتلاشى بغياب مخرجه رفيق الصبان، وكانت هناك محاولة أخيرة رائعة انحسرت عنها الظلال قبل أن تثمر في برنامج «قوس قزح»، (أيام الأسود والأبيض)، الذي اشترك في تحقيقه كل من رفيق الصبان وفيصل الياسري، فخرج جيداً في مضمونه وشكله.

لم يكن نتاج المسرح القومي نظرياً إلا محرضاً للفرق الأخرى كي تتحرك وتضحي، ولكن هذا الأمل لم يشع نوره، وحلم الفرق الجادة المستقلة ظل حلماً. قدم «المسرح القومي» في دمشق شكسبير وبرنارد شو وسارتر وميلر وغيرهم من كبار مسرحيي العالم، وحافظ على جدية نتاجه ونظافته من

الشوائب التجارية. كانت مشكلته أنه كان محافظاً، ولم يقفز بالمسرح، أو يفجره ليصبح لدويه صدى لا يزول من وعي الناس وذاكرتهم. وهو لم يستطع تجاوز مشكلة غياب أكاديمية للمسرح، فظل نجوم التمثيل أولئك الذين بدؤوا المسيرة في «ندوة الفكر والفن» الخاصة: منى واصف وثناء دبسي وأسامة الروماني ويوسف حنا ورياض نحاس وهاني الروماني وسليم كلاس وعصام عبه جي، إلى جانب آخرين مثل أحمد عداس وعبد اللطيف فتحي. قليل من الممثلين الجيدين أضيفوا إلى القائمة منهم من درس التمثيل ومنهم من اكتفى بالموهبة، بينما انحسر ممثلون وممثلات من مستوى جيد عن مسيرة المسرح لأسباب عامة أو خاصة.

فرق المحافظات

منذ سنوات قليلة، بدأت بعض الفرق الجادة تكسر طوق الجمود الفني في المحافظات وتخرق ظاهرة تجمع الحركة المسرحية في العاصمة فقط. أبرز هذه الفرق فرقة «مسرح الشعب» في حلب، التي قدمت مسرحيات لبرشت ودورنمات ووليد إخلاصي وغيرهم، وأخرج معظم أعمالها حسين الإدلبي بعد عودته من النمسا، كما شارك في مسيرة الفرقة الممثل بشار القاضي. لكن «مسرح الشعب»، حرصاً منه على جماهيريته، مال إلى الكوميديا واستدرار التصفيق وإقبال الجماهير، وبذلك لم يتمكن من تطوير عناصره منذ قفزته الأولى المبشرة لدى ظهوره قبل سنوات، بل ظل بعناصره الفنية لا يزيد كثيراً عن بداياته، يقدم عملاً جيداً، وآخر هابطاً. لكن ظاهرة قيام مسارح الشعب في المحافظات أمر صحي، ولا يكاد يكلف شيئاً من المال، لأن كونها المسرح الوحيد الجاد في المحافظة يعني تقاطب الجمهور عليها من كل صوب، مما يمكنها بالتالي من تحقيق التزامها الفني والجماهيري. هكذا، تأسس في حمص مسرح آخر للشعب، ومن المحتمل أن تظهر فرق أخرى قريباً.

المسرح العسكري:

واكبت فرقة «المسرح العسكري» زمانياً «المسرح القومي» تقريباً، فهي فرقة استهدفت أساساً ترفيه وتثقيف المقاتلين من أبناء القوات المسلحة. ولكن بسبب ضياع خطة العمل المنهجية، فقد قامت عروض هذه الفرقة في فترة ازدهارها على الكوميديا الخفيفة الترفيهية، وعلى عروض قومية مليئة بالتوجيه المباشر، وهي في الحالين قد جانبت النجاح الحقيقي الذي يعني في هذه الحالة التطور نحو مزيد من الجماهيرية والاتصال بالمقاتلين ومشاكلهم. ولم تقدم الفرقة في الأعوام الأخيرة سوى مسرحية طويلة هي «الراجل اللي ضحك عالملايكه» لعلي سالم، من إخراج محمود الطوخي، وعرضت على نطاق ضيق جداً، ومسرحية «مدرسة النساء»، التي اقتبسها نجاة قصاب حسن عن موليير، وأخرجها ياسر العظمة، وعرضت على نطاق أوسع. وجدير بالذكر أنها قدمت عملاً جيداً آخر هو «ليلة القتل»، أخرجه حسن عويتي. ولكن ما زالت هذه الفرقة المسرحية مطالبة بأكثر مما حققت.

فرق مسرحية أخرى:

من جهة أخرى، لم تقتصر فكرة «المسرح الجوال» على «المسرح العسكري»، بل أقامت وزارة الثقافة مسرحاً جوالاً تابعاً لها، يستمد من الريف مشاكل يعرضها على أبنائه. وقد بدأت فكرة هذا المسرح عام ١٩٦٩، ثم تعرقلت، لتعود إلى التحقق عام ١٩٧٢، حيث أُسست الفرقة، وقدمت مسرحيتين عرضتا في القرى والتجمعات الفلاحية هما: «سهرة فلاحية» لممدوح عدوان و«الخوف» لأحمد قنوع. وما زال هذا المسرح رهن تجربته الميدانية من خلال الممارسة والاحتكاك مع الناس وردود أفعالهم.

أخيراً، يجدر بنا الإشارة على تجربة سعد الله ونوس في «تسييس» المسرح والجمهور، وخلق تواصل جديد يخترق الجدار الرابع بين الممثل

والمتفرج. هكذا، تأسست «فرقة المسرح»، التي ضمت بين أعضائها عدداً من خيرة فناني القطر، وفي مقدمتهم علاء كوكش وأسامة الروماني وهاني الروماني ويوسف حنا ولينا باتع ورضوان عقيلي وسليم كلاس وخزيمة علواني وغيرهم. وقد قدمت هذه الفرقة بنجاح كبير «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» لونوس، حيث عرضت ما يزيد على أربعين عرضاً. ثم قدمت له مسرحية «مغامرة رأس المملوك جابر» أيضاً، بعد احتجابها لمدة عام كامل، وذلك في «مهرجان دمشق الرابع للفنون المسرحية». ولم ينجح ذلك العرض، مما أدى إلى تشتت شمل الفرقة.

إذا كانت هذه التجربة قد خطَّت ما يمكن أن يكون أساساً لمسيرة المسرح الجاد في سورية، وبداية تفاعله مع الجماهير، فإنها لم تضع أسساً أكاديمية (محترفة)، أو طليعية (تجريبية) للمسرح، بل اكتفت بواجب هام هو جزء من مهمة المسرحيين عموماً، ألا وهو وضع تقاليد مسرحية من طراز معين تضع في اعتبارها أول ما تضع قدرات الجمهور وفهمه، وبالتالي.. فالحاجة إلى فرق اختبارية محترفة ترفدها ظلت قائمةً، بل ملحةً.

أما المسرح الكوميدي، فاستمر على أيدي عبد اللطيف فتحي ومحمود جبر وسعد الدين بقدونس والأخوة قنوع، واستطاع أن يجذب عدداً آخر من المخرجين والممثلين المعروفين من خلال الفرق التي تأسست، مثل المسرح الضاحك ومسرح القهوة، مستهدفة الربح السهل.

المهرجانات المسرحية:

هناك عدد من المهرجانات المسرحية، التي بدأت منذ سنوات تتزايد في سورية. أول هذه المهرجانات هو «مهرجان دمشق للفنون المسرحية»، الذي بلغ من العمر عامه الخامس (مع صدور الطبعة الأولى من هذا الكتاب)، وتتقاسم مسؤوليته كل من نقابة الفنانين ومديرية المسارح والموسيقا.

أما ثاني مهرجان في القطر، فقد بلغ عامه الرابع أيضاً في عام ١٩٧٥، وهو مهرجان فِرق الهواة المسرحية لجميع محافظات القطر، وأقيم في دمشق أيضاً، وهو يشترط الهواية في التمثيل والإخراج، كما يشترط محلية النص.

المهرجان الثالث هو مهرجان الفنون الجامعية، ويشترك فيه مؤلفون ومخرجون محترفون، إذ قدم بسام العيد نصاً لممدوح عدوان هو «محاكمة الرجل الذي لم يحارب»، بينما قدم خليل طافش مسرحية جورج شحادة الشهيرة «مهاجر بريسبان»، ويتابع المسرح الجامعي مسيرته المسرحية الجادة الملتزمة، وحققت مسرحياته مستوى معقولاً من الفن والإقبال الجماهيري. لكن نتاج الكليات في هذه المهرجانات الجامعية التي سبقته كان هزيلاً، ويكاد يقتصر على الترفيه والغناء والفكاهة، بينما ينتظر أن تقدم كل كلية عملاً مسرحياً جيداً، عالمياً أو محلياً، بشكل يمنح المهرجان اسمه بجدارة.

المسرح الجامعي والمدرسي:

لم يقتصر نشاط الجامعة المسرحي على المهرجانات التي بدأت حديثاً، فقد بدأ متقطعاً ومقتصراً على كليات الآداب وأقسام اللغات الأجنبية، حيث قدم قسم اللغة الإنكليزية على فترات كلاً من «ماكبث» و«تاجر البندقية» و«جعجعة بلا طحن» و«أوديب ملكاً» لسوفوكليس. وقد تولى إخراجها أساتذة زائرون ومخرجون من القطر، وكانت أفضلها فنياً دون منازع «جعجعة بلا طحن»، التي أخرجها الدكتور رفيق الصبان بشكل حديث ورائع، وعرضت بنجاح في دمشق (مسرح الحمراء) وبيروت (مسرح /وست هول/ في الجامعة الأمريكية) عام ١٩٦٧. جدير بالذكر، إنَّ كل هذه المسرحيات قدمت باللغة الإنكليزية. أما قسم اللغة الفرنسية، فقدم عدة مسرحيات لموليير وماريفو، منها «لعبة الحب والمصادفة».

في عام ١٩٧٣، أقيم في اللاذقية المهرجان الرابع للمسرح المدرسي، بعد أن أقيم في دير الزور وفي طرطوس وفي حمص، واشتركت فيه أفضل العروض المسرحية والفنية من جميع أنحاء القطر، وهو يهدف إلى تشجيع ورعاية النشاط الفني المدرسي، ونشر الثقافة المسرحية بين جماهير الطلبة.

كما درج «معهد الحرية» (اللاييك سابقاً) على تقديم عمل مسرحي كبير كل عام باللغة العربية، إلى جانب أعمال قصيرة أخرى من المسرح العالمي باللغة الفرنسية، فقدم عام ١٩٦٧ «إلكترا» سوفوكليس بنجاح كبير وأخرجها رفيق الصبان، كما قدم «نساء متحذلقات» و«مقالب سكابان» لموليير، وقدم في العام التالي «السيد» لكورني وأخرجها يوسف حرب، كما قدم أخيراً في عام ١٩٧٢ «أنتيغون» سوفوكليس من إخراجي، ولأول مرة في المسرح السوري الحديث في طراز مسرح الحلبة، حيث كان الجمهور يجلس محيطاً بمنصة التمثيل من ثلاث جهات على مدرجات خشبية أعدت خصيصاً له في محاولة لإعادة خلق تأثير المشاركة العميقة التي يحققها المسرح القديم، وما لبثت أن أخرجت في العام التالي (١٩٧٣) «هاملت» بالأسلوب نفسه.

الهيئة العامة السورية للكتاب

خاتمة

شهد القطر العربي السوري في السنوات الأخيرة أحداثاً مسرحية هامة، كان منها «مسرح الشوك»، وأعمال «فرقة المسرح» ، وتزايد ظاهرة المهرجانات، وعرض «الزير سالم» وبعض مسرحيات شكسبير وتجارب مجددة في الشكل. لكن هذه الأمور تظل فردية، والفرق الجادة ما زالت قليلة، وأعمالها أقل طالما أنها تتجه باتجاه الأعمال الكبيرة، وطالما تلتهم وتستهلك الإذاعة والتلفزيون طاقات ممثلي المسرح، وهو استهلاك ينبع من عدم تأمين حاجتهم المادية.

إن المسرح الحديث في سورية ما زال بعد أكثر من (١٢) عاماً يبحث عن الهوية، عن النص وعن الشكل. وأشد ما يحتاجه هو الدراسة المحترفة أكاديمياً في التمثيل والإخراج والنقد والمؤثرات المسرحية، بل لعل الدراسة المنهجية هي الطريق الوحيدة أمام مسيرة مسرحنا نحو الأمام، لأنه من خلال الإتقان الفني يمكن جذب الجمهور إلى المسرح، وحل معضلة الانقسام الحاصل بين الفن الرفيع وبين الناس العاديين، إذ نفترض أن الالتزام بقضية الفن والإنسان متوفر بدهياً لدى المسرحيين الجيدين، وهذا يجعل تعامل مسرحنا مع جمهوره ومع العالم كله قائماً على هذين المنطلقين، اللذين لا يمكن لأحدهما أن يقف وحده دون الاعتماد على الآخر.

* * *

الهيئة العامة السورية للكتاب

مسرح المخرج... وريادة الكاتب العربي

في أوائل القرن العشرين، كانت القيمة ترتكز على المؤلف المسرحي بعد أن كانت تعتمد على الممثل في السابق. لكن تحولاً خطيراً بدأ يطرأ على المسرح العالمي، خصوصاً بعد انحسار موجة الكتاب العظام في المسرح عقب انتهاء تأثيرات الحرب العالمية الثانية على الأدب والفن، وانتشار أنواع شتى من الأدب المسرحي كانت تزدهر حيناً، ثم تتلاشى كالمشاكل التي تتحدث عنها. هذا التحول هو اعتبار المخرج أهم عناصر المسرح، وأشدها تأثيراً على باقي جوانبه، مروراً من التمثيل حتى النص. وبدلاً من أهمية نصوص إبسن وبرنارد شو وسارتر وجيرودو وويليامز، بل بدلاً من أهمية راسين وشكسبير وسوفوكليس، صار الأهم هو المخرج، وكيف يقدم المسرحية. بالتالي، صارت هناك مدارس شتى للإخراج، تعتمد كل منها أسساً فكرية وفنية تميزه عن غيرها، فمن منهج ستانسلافسكي، إلى غوردن كريغ، إلى ميرهولد، إلى برشت، إلى جان فيلار، إلى جان لوي بارو، حتى بيتر بروك وغروتوفسكي وغيرهما. بل صار بعض المخرجين هم مبدعو أعمالهم المسرحية، وصار المسرح إخراجاً وتمثيلاً وتأثيرات أكثر حرية من حدود اللفظة المسرحية، أي إنّ المسرح لم يعد مهمة الممثل أو المؤلف، بل أصبحت الكلمة العليا فيه «للمخرج – المؤلف»، الذي يمكنه أن يخرق جميع الحدود المعروفة في سبيل إبداع جديد.. إبداع يتجسد حياً، ولا يظل رهين الصفحات المطبوعة. لعل هذا هو السبب الكامن وراء تجدد الأشكال المسرحية واتخاذها صيغاً بلا حدود. ورغم أن هذه الانطلاقة بدأت من رفض المسارح المؤسسة

خلال زمن طويل على قواعد كلاسيكية في البلاد التي ترعاها كفرنسا وانكلترا، إلا أنها وجدت في أوروبا الشرقية أيضاً تجارب مثيرة الأهداف، وهي تحمل جميعاً طابع الثورة. أما في أمريكا، فكانت مرحلة الواقعية الجديدة أو التعبيرية ما زالت مهيمنة، وظلت مسرحيات يوجين أونيل وثورنتون وايلدر وتنيسي ويليامز وآرثر ميلر متربعة على العرش المسرحي، ومتنامية باستمرار باتجاه مزيد من التعبيرية. وظلت مسرحية كليفورد أوديتس الشهيرة «في انتظار اليسار»، التي ما تزال تقدم في الجامعات حتى اليوم، عملاً من كلاسيكيات المسرح السياسي. ولكن المسرح كان مؤسساً على قاعدة متينة من التكنيك، وعلى قاعدة أقل متانة من التأليف، بحكم التكون السريع والمحدث لأمريكا وحضارتها. لذا، كان الحل لمواجهة تفوق المسرح التقليدي المزدهر هو البحث عن مسرح فقير، شديد البساطة، وشديد التعلق بأحداث الساعة وقضاياها. هكذا، ولدت ثورة الشباب في المسرح: مسارح خارج برودواي، وخارج خارج – برودواي، والمسارح المفتوحة في الكراجات والأقبية والساحات العامة، والمسرح الحي أو مسارح الجريدة. وكانت هذه التجارب المسرحية تحطم جميع الأطر المدرسية لفن المسرح، لكنها في الوقت نفسه أعادت للكلمة صفاءها، ومست قضايا الناس في الشارع، والشباب منهم بشكل خاص، وناضلت ضد المزاعم الجائرة التي تبرر حرب فييتنام.

هذه التجارب، على أية حال، لم تعمل على تدمير المسرح، فقد ظل للمسرح وجهان: تقليدي وتجريبي. لكن المسرح الأوربي تميز عن الأمريكي بعمق وكثافة التجربة الفنية، حيث بحث بعض الأوروبيين في أصول المسرح القديمة ووجدوا فيها مستقبل المسرح، فبينما استلهم برشت المسرح الصيني، أعاد الفريد جاري خلال حياته التعسة القصيرة أصول المسرح إلى الوجود بشكل عبثي معاصر في مسرحيته الشهيرة «أوبو ملكاً» والمسرحيات التي تلتها، كما وضع أنتونين آرتو في كتابه «المسرح وبديله» نظريته في المسرح الحديث معتمداً على الأصول البدائية للمسرح في جزر الشرق الأقصى

(جزيرة /بالي/ الأندونيسية تحديداً) معيداً ازدهار البانتوميم والرقص، وحاول غروتوفسكي شق طريق جديد للممثل يتجاوز فيه حدود العقل والقيود الاجتماعية التي جمدت الإنسان وحرمته في عصر الآلة من إنسانيته، وإلى جانب اتجاهات المسرح الاشتراكي الذي تطور من بسكاتور وبرشت باتجاهات غاتي وفايس وأداموف، وإلى جانب مسرح العبث الذي بدأ بالفلسفة الوجودية، ووجد تحققه الشكلي عند بيكيت وبنتر وأونيسكو وآرابال أكثر مما وجده عند سارتر وكامي، رغم نجاح الأخير في مسرحيتيه «سوء تفاهم» و«كاليغولا»، وإلى جانب تيار مسرح الغضب، الذي تطور من جون أوزبورن إلى كتاب المسرح البريطاني الآخرين، أمثال جون آردن، مؤلف مسرحية «عيشوا كالخنازير». إلى جانب كل هؤلاء، شهدت أوربا وأمريكا ازدهاراً في عالم الكوميديات الموسيقية امتد من برودواي إلى كبريات مسارح لندن وباريس، ربما تعويضاً عن عظمة الباليهات الروسية، وهكذا من الألحان الكلاسيكية الخالدة في أعمال تشايكوفسكي وغيره لعشرات فرق البالية وفي مقدمتها فرقة البولشوي وفرقة لينينغراد، ازدهرت مسرحيات موسيقية معاصرة وحيوية، وإن كانت تختلف تماماً في ألحانها وإخراجها وأدائها عن فن الباليه التقليدي. هكذا، ولدت «سيدتي الجميلة» و«صوت الموسيقا»، ثم «هير» وغيرها من المسرحيات الموسيقية المغناة والراقصة، وعروض المسرح الشامل.

قد نتساءل: ما علاقة كل هذا بمسرحنا العربي؟ أنا أرى أن كل هذا جدير بالمقارنة مع حصيلة مسرحنا العربي واتجاهاته. إذا نجحت في أن أؤكد أن قيمة المسرح اليوم تتركز في مخرجه ومدى إبداع هذا المخرج، فقد فعلت ذلك لأحدد حقيقة واقعة هي أن بدايات المسرح العربي ولدت مع صنّاع المسرح من مخرجين كانوا يتولون الإعداد والاقتباس والتعريب، كما يتولون أدواراً مسرحية ومهمات إخراجية. ولن أعود لأكرر ما قيل مراراً عن تلك البدايات عند أبي خليل القباني ومارون النقاش ويعقوب صنوع وعبد الوهاب أبو السعود

وجورج أبيض ويوسف وهبي ونجيب الريحاني، وعن النجاح والفهم لدور المسرح عند معظمهم، رغم اضطرارهم لإتباع رغبة الجمهور وذوقه أحياناً.

النهضة المسرحية الحديثة:

إن تأكيد هذه الحقيقة التاريخية، (وأنا أصر على اعتبارها كذلك)، لا يمنع من الاعتراف بأن المسرح العربي الحديث - بعد فترة من العثرات والاضمحلال المسرحي على حساب الغزو التجاري واضطراب الأحداث السياسية - بدأ منذ فترة وجيزة يعيش نهضة حقيقية. لا تضع النهضة المسرحية في اعتبارها من ناحية القيمة الفنية مدى إقبال الجمهور على شباك التذاكر، بل تراعي التطور الفني للمسرح تأليفاً وإخراجاً وتمثيلاً. لهذا السبب بالذات، لا يمكن اعتبار المسرح العربي ناهضاً عندما كان في مرحلة الاقتباس والتعريب، بل لا يمكن أن يعتبر مسرحاً إلا إذا توفرت فيه النصوص المسرحية الناضجة. لذلك، فتقييمه يتخذ مساراً جديداً لم تفلح محاولات المخرجين، (المتراوحة في جودتها أو ضعفها)، أن تضعه وتحدده، رغم كبرياء بعضهم وادعاءات بعضهم الآخر. إن حاضرَ المسرح العربي – وهو في رأينا حاضرٌ مؤقت لن يستمر المؤلفون وحدهم في تحديده – حاضرٌ يصنعه كتاب المسرح العربي ويوجهونه نحو مستقبل جاد. يسهل أمام الناقد أن تتحدد ملامح الجدية والجودة في عمل المؤلف العربي وهو يعرض مسرحيته، كما يسهل انتقاء الأسماء الكبيرة التي أدخلت بثقافتها وموهبتها خطوطاً جديدة على خارطة هذا المسرح. لكنه كثيراً ما يفاجأ أمام عالم المخرجين بهبوط نوعي، أو بتحول مخرج من إخراج نص عظيم إلى إخراج نص تجاري متهافت.

المسرح العربي وريادة الكتّاب:

لهذا، نجد أن المسرح الجزائري لم يصبح عربياً إلا عندما وجد كتابه المسرحيين، وأنّ المسرح المصري لم ير عصر نهضته الفنية إلا عندما برز جيل من الكتاب بعد رائدهم توفيق الحكيم استطاعوا شق طرق مختلفة

الاتجاهات، وإنّ المسرح السوري ظل تائهاً في خضم المسرح العالمي الكلاسيكي حتى بدأت النصوص المحلية تزداد كماً ونوعاً، وكذلك بما يتعلق بالمسرح اللبناني والمغربي والعراقي والأردني والفلسطيني.

إنَّ ضعف الثقافة العامة لدى بعض فناني المسرح، وكونهم تقنيين فحسب، يجعل الحركة المسرحية تدور في فلك كتاب المسرح العربي أكثر مما تدور حول فنانيه الآخرين. هذا لا ينكر، بالطبع، أن تأسيس المسرح عموماً في الوطن العربي اعتمد على مخرجين عظام، كان لهم من الثقافة والفهم والتضحية ما جعل للمسرح وجوداً وقواعد يرتكز إليها. ولكن هذا دائماً في المراحل الأولى لتأسيس المسرح العربي. أما في المراحل التي تلت، فكان الكتاب وحدهم هم الذين يسيرون الحركة المسرحية، ويستجلون لها آفاقاً جديدة.

* * *

الهيئة العامة السورية للكتاب

القسم الثاني

بحوث تطبيقية

الهيئة العامة السورية للكتاب

الهيئة العامة السورية للكتاب

المسرح السوري

لا شك أن ما سنعرضه من نماذج المسرح الحديث في سورية لا يمثل كامل حركة التأليف المسرحي فيها. لكننا اكتفينا –لطبيعة هذا الكتاب التطبيقية – بتحليل النصوص التي قدمت على خشبات المسارح، والتي سجل مؤلفوها استمراراً مسرحياً أكيداً. ولم نتمكن أيضاً من تقديم أكثر من عمل واحد للكاتب، إلا فيما ندر، لضيق صفحات الكتاب.

وهكذا غابت أسماء مسرحية هامة، مثل محمد الماغوط والدكتور عمر النص، وأغفلت أسماء المسرحيين من ذوي العمل الواحد، سواءٌ كان عرضاً أم نصاً، مثل أعمال علي كنعان ويوسف مقدسي وغسان الجزائري، وحجبت أعمال أخرى قدمتها فرق الهواة في السبعينيات، ومنها مسرحيات فرحان بلبل ومسرحياتي.

لذا وجب التنويه.

المؤلف

* * *

الهيئة العامة السورية للكتاب

وليد إخلاصي

كيف تقع دون أن تصعد
(مسرح الشعب – حلب)

«على قد لحافك مد رجليك»

مثل شعبي

بعد أن صعد مسرح الشعب في حلب عام ١٩٧٢ صعوداً ملحوظاً، إذ جعل الثلج يذوب عن جموده الطويل ليعرض عملاً متقناً من حيث الاختيار والإخراج والتمثيل[١]، بعد أن حقق مسرح الشعب تلك الخطوة المباركة تاركاً مفاجئة عميقة في نفوس المشاهدين الذين اعتادوا برودة عروضه وضعف تأثيرها وتلاعبها بـــ «الفذلكات» التقنية بمبرر أو دون مبرر، نجده في هذا العام يتعثر فنياً لتعلق ثيابه بالمسامير التي أعدها لصعود سُلَّمٍ على عجل، فإذا به يتراجع فنياً وفكرياً ولا يصعد على سلم المسرح إلا كصعود «المنتصر» في مسرحية «كيف تصعد دون أن تقع»، أي الصعود الذي يستدرج الجماهير إلى مسرح يشتم بحدة أكبر من الفن فيه.

لقد استعجل مسرح الشعب الصعود، واختار وليد إخلاصي أنسب الطرق لذلك، وهو دغدغة عواطف الجمهور السياسية بنص جريء الكلمة، فاضحٍ لأساليب الانتهازية عبر شخصيتين أساسيتين، إحداهما هي:

---

(١) مسرحية «قبل أن يذوب الثلج» من إخراج بشار القاضي.

(المنتصر) الذي يتحول من أستاذ إلى وزير عبر أنفاق الدجل والرشاوى والأقنعة الزائفة، والأخرى هي (المؤيد)، الذي يمهد له صعود السلالم. على درجات السلَّم تتكدس أكوام الضحايا، وعبر أخشاب السلَّم نلمح وجوه المنافقين والدجالين. بذلك، فالمسرحية لا تدين بطلها وحده، بل تدين جميع الناس الذين قبلوا وسكتوا عن جهل أو منفعة إزاء صعود (المنتصر). وهي من جهة أخرى تؤيد أولئك الذين ظلوا محافظين على قيمهم ونقائهم رغم صعود (المنتصر)، وبقائهم على ما هم عليه، (زوجة المنتصر أمل وشاب جامعي مثالي).

لست أبالي كثيراً بإجراء مقارنات بين نص وليد ونص حسيب كيالي «في خدمة الشعب»، فهذا مجرد تشابه سطحي سببه الانطلاق من أرضية الواقع الواحدة والملحة، كما إنّ مجتمعنا يشكو من نماذج الانتهازية، التي تدب وتنخر فيه.

نص وليد إخلاصي ليس قفزة نوعية في عالم التأليف المسرحي، بل هو نص عادي، ليس بالرديء، لكنه أيضاً ليس بالجيد، فهو يحوي كثيراً من التثاقل في مواقفه، (خصوصاً في الفصل الأول)، لم يستطع المخرج إلا أن يرأف بها ولا يحذفها، وكانت هذه غلطة بشار القاضي الأولى. إنّ أبرز عيوب نص وليد إخلاصي هو المنحى القصصي، الذي يجعل من كل مظهر من مظاهر صعود (المنتصر) مشهداً سردياً منفصلاً.

المسرح فن الإيجاز. وليس من شأن المشاهد أن يأتي إلى المسرح ليشهد سيرة إنسان. إنه يأتي لكي يشهد «فعل» هذا الإنسان، المحدد خلال زمان ومكان محددين. إذا أغفلنا العنصرين الأخيرين، فمن المستحيل أن نلغي قيمة الفعل في المسرح، وهي القيمة التي تؤدي بنا إلى مجموع عناصره الباقية من صراع وحوار وشخصيات وأحداث، لذا فليس من الضروري أبداً خلال استعراض شخصية الانتهازي الذي يصعد على سلم السلطة من خلال

ادعاءات ثورية زائفة أن نستعرض بتكرار ممل وبطيء جميع مظاهر هذا الصعود، وإلا لهبطت المسرحية نفسها بدل أن تصعد، كما حدث فعلاً.

لقد شهدنا (المنتصر) عالماً مرة، وأستاذاً مرة أخرى، ثم عاشقاً، ثم شيخاً، ثم... ثم... الخ. إنها وسيلة رخيصة لكسب التصفيق ضد السلبيات، التي يتم انتقادها عبر شخصية (المنتصر)، وبذلك يتناسى إخلاصي قيمة الفن المطلقة، التي تجعل «كيف تقول» يتمتع بأفضلية على «ما تقول»، أي إنّ السلبيات في سيرة (المنتصر) ومؤيده تصبح سلبيات في العمل الفني تسارع به إلى السقوط. الحقيقة، إن هذا الشعور ظل مسيطراً على الفصل الأول بأجمعه، حتى تساءلنا بعد انتهاء العرض لماذا لم يحذف هذا الفصل بأجمعه من خلال التجربة الفعلية التي أتت عن استمرار العرض مدة تزيد على شهرين ونصف الشهر؟ ولكن الفصل الثاني أتى أكثر إمتاعا وحركة وحيوية من جميع النواحي الفنية، وفيه تبرز الشخصية الوحيدة المتكاملة مسرحياً في النص، وهي شخصية (المؤيد).

إذا استعرضنا من جديد أحداث المسرحية وشخصياتها، بل والآراء المتناقضة سلباً وإيجاباً مما دار حولها، وإذا تذكرنا جيداً النقاشات التي تراوحت بين شتم مسرح الشتيمة أو مدح مسرح النقد السياسي الجريء، فإننا سنصل إلى حقيقة صغيرة وبسيطة هي أنَّ هذه المسرحية ما نالت كل هذا اللغط وهذا النجاح الجماهيري وهذا النقاش إلا لأنها تنطلق من الواقع الحياتي كأرضية لها. من هنا، فإن الخطأ في العرض يأتي من تناسي الواقعية في الشكل، والاتجاه نحو المغالاة والمبالغة الكاريكاتيرية غير المستحبتين.

عندما قلنا إنّ النص ليس رديئاً، ولكنه ليس حسناً جداً، فإننا نقول ذلك انطلاقاً من اعتبارات فنية، وليس لمصلحة أي موقف سياسي إيجابي أم سلبي تجاهه. تعالج المسرحية شخصيات وجدت وتوجد كالطحالب والنباتات المتسلقة مع كل الثورات، وصعودها يجب أن يكون إدانة لجميع

الذين ساهموا في ذلك، (من غير الثوريين)، وليس إدانة للثورة بحد ذاتها. ولا أدري لماذا اختار المخرج أسلوباً «فانتازياً» لتقديم هذا العمل، مدعماً بديكور عبد الرحمن حمود الرمزي، طالما أن النص واقعي الطموح!

هل نجا مسرح الشعب من لعبة الشكل مرةً في مسرحية «قبل أن يذوب الثلج» ليقع مرة أخرى فيها؟ ما المبرر لذلك؟ وما هو هذا المسرح الذي نشهده؟ أهو مسرح تجريبي، أم رمزي، أم نقدي، أم ماذا؟

أساليب شتى من الإخراج والأداء والإضاءة والديكور تجعل الدهشة تعتريك أمام «مسرح الشعب» في حلب، الذي يكمن في حي يستحيل أمامه الاستنتاج بوجود مسرح، ثم بحجم المنصة وبالتجهيزات القليلة التي ظل هذا المسرح يعمل بها طيلة سنوات. وتكتمل الدهشة الحقيقية والاستغراب عندما نجد كل تلك الإرباكات في تغيير المناظر وحشدها بقطعٍ تقود المتفرج إلى الغضب والملل بآن واحد!

مثل هذا النص كلمة، ومثل تلك المنصة لا تصلح إلا لمسرح حديث وفقير، فلماذا التعب وتوريط النفس في لعبة فاشلة بعد ما يناهز سبعين عرضاً؟ لماذا لا نمد «لحافنا على قد رجلينا»؟

أما الإضاءة فساهمت أيضاً في إضفاء طابع من التجديد الزائد والزائف على العرض: أنوار حمراء وزرقاء وصفراء دون حساب، ودون هدف أيضاً.

إذا انتقلنا إلى الأداء التمثيلي، لوجدنا أن ممثلي مسرح الشعب لم يستفيدوا خلال السنوات الماضية من أخطائهم، وإنما تشبثوا بالحرفية الزائدة التي تبعدهم عن التأثير المطلوب، كما إنّ كلاً منهم صار ينفرد بأسلوب خاص من الأداء هو أقرب لشخصيته منه للشخصية التي يمثلها.. وهذا ما قضى على الاتصال الوجداني بين الممثلين فجعلهم فرادى، وأدى إلى ارتفاع بعض المشاهد وأفول بعضها الآخر. لكني أخص بالذكر عمر كردي، فهو

ممثل حقيقي بكل معنى الكلمة، يحمل معه دوره وكأنما يحمل معه المسرحية بأكملها، وهذه هي المرة الثانية التي ألحظ فيها تفوقه بعد «قبل أن يذوب الثلج» تفوقاً يدل على الجهد الكبير الذي بذله من أجل الدور ويبذله كل ليلة كأي هاوٍ حقيقي للمسرح، يحبه ويقدسه ويؤمن برسالته.

أما عبد الرحمن حمود في دور (المنتصر)، فهو خامة مسرحية جيدة لو استمرت في صعود السلم خطوة خطوة، ولكن الذي حدث هو أنه يستعجل الصعود، كما يبدو، مما جعله يلجأ إلى مغالاة في أداء ليس من الكوميديا ولا من التمثيل الجاد في شيء.

* * *

يقودني الحديث عن الإخراج إلى التعرض لمسألة أضحت شائعة هذه الأيام، وهي اللجوء إلى مسرح سياسي ناقد يستدر إعجاب الناس وإقبالهم، طالما يتعرض لهمومهم ومشاكلهم بهذه السخرية اللاذعة، ومهما كان شكله الفني، فهو يفترض أنه يصعد.

هذا النوع من المسرح نوع قائم بحد ذاته، ولا نستطيع أن نكون ضده لمجرد إعجابنا بأسلوب مغاير له، ولكن لا بد لنا من أن نضع في اعتبارنا أن هذا المسرح قد يسقط في لعبة الشكلانية حيناً، والمزايدة حيناً آخر، فيما لو أصبح في حد ذاته هدفاً بديلاً لهدف الفن العظيم، فالفاصل بين الاحتجاج وبين التفريغ شعرة دقيقة.

على كل حال، من يركب مركب الخطر يجب ألا يأبه للتوافه. وأقول هذا لأن بشار القاضي بدا لي وكأنه يريد أن يغطي جرأة ما يحدث في النص بقالب من العمومية والتجريد الشكليين: أي أن يجعل من إيلام الواقعية الجارح وخزاً ذهنياً عابراً، يقترب أحياناً من عقصات المداعبة. كما بدا لي واثقاً من النجاح وهو يلعب بورق مضمون، وهذا من أكبر الأخطار عليه، إذ على الفنان دائماً أن يلعب وكأنه سيخسر. قادت هذه العوامل المخرج إلى عدم

شطب ما كان يجب أن يشطب من النص لمصلحة الفن فيه، وإلى رسم حركة معقدة من أجل خدمة المضمون، وبالتالي.. وصل إلى بطء في الإيقاع العام للعرض، زادته العوامل الأخرى - التي أشرنا إليها - إخلالاً بتوازن العمل.

وبعد، فهل مهمة المسرح الوحيدة هي أن يعيد علينا ما نعرفه؟ أليس العام فيه أهم من الخاص، والمجتمع أهم من الفرد؟

ألا ترون معي أنها ليست مسألة الاختلاف في المناهج الفنية فحسب، وإنما التدخل في صلب التأثير الفكري للعمل؟ ولا ننسى أخيراً أن التأثير العام للعرض على المتفرج الذكي هو سر المسرح وجوهره. المسرح ليس قراءة لنص فحسب، وليس عرض أفكار جريئة حول واقع أو رمز ما، إنه حياة جديدة تولد أمامنا، فتثير وتؤثر. ولا يهمنا أن يكون الجمهور قد حضر طيلة مدة العروض ليرى «كيف تشتم الحكومة» - فهذا في حد ذاته فهم ركيك ومهزوز - وإنما يهمنا أن يأتي الجمهور ليشهد عملاً جيداً يمسه بعمق. والعمل الذي لا ينقل تأثيره الفني المتلائم والمنسجم مع مضمونه إلى الجمهور.. يقع.. يقع تماماً كالرجل الذي يريد أن يصعد السلم كله دفعة واحدة دون أن يقع. للأسف الشديد، فإنه هو الذي يقع حتى على أكثر السلالم سهولة وأماناً.

* * *

صدقي إسماعيل

«أيام سلمون» بين صدق التاريخ وصدق الفن المسرحي

«المسرح القومي في دمشق - سورية»

المسرح فن الصراع. هناك قوتان تتصارعان: قوة مسيطرة وقوة مدافعة. وينتهي الصراع في كل مسرحية إمّا بانتصار الخير على الشر، كما في الكوميديا، أو باستشهاد الخير ومصرع الشرّ في آن واحد، كما في التراجيديا. غياب الصراع يعني غياب المسرح الحقيقي وتأثيره.

كان صدقي إسماعيل ناقداً وأديباً يتسم بالصدق والإنسانية، ولم يكن يحمل كغيره لواء التبجحات الكبيرة، بل كان يعمل بصمت وتفرد. إننا نظلم صدقي إسماعيل إذ نمنحه أكثر مما أراده لنفسه، تماماً كما نظلمه عندما نقلل من أهميته، فهو رجل جعل من الصدق قضية، وكان صوتاً أدبياً متميزاً. أجل، كان صدقي رجل أدب، لكنه لم يكن كاتباً مسرحياً قط.

وصدقي إسماعيل عندما كتب «أيام سلمون» صنفها محقاً بدقة الناقد الموضوعي على أنّها «قصة تاريخية في حوار مسرحي»، أي أنّه لم يعتبرها مسرحاً، ولكنها لكونها قد نشرت في عدد «الموقف الأدبي» الخاص بالمسرح اعتبرت كذلك. «أيام سلمون» ليست مسرحية فعلاً، فالحوار - عنصرها المسرحي الوحيد - حوار غير مسرحي. إن الصراع، وهو أساس المسرح حوارياً كان أم إيمائياً، جماهيرياً أم تجريبياً، غائب هنا.

في مسرحيات صدقي الأربع: «سقوط الجمرة الثالثة»، «الأحذية» «عمار يبحث عن أبيه»، وتجاوزاً «أيام سلمون»، كان صدقي إسماعيل أديباً يجرب الكتابة للمسرح ويتوه على سلالمه وفي دهاليزه، وتضيع من يده خطوط الصراع المختلفة، كما ضاعت من يد أسلافه العرب القدماء عندما ابتعدت مصادر حياتهم وطبيعتهم ومعتقداتهم عن ذلك الصراع القدري أو النفسي، فاكتفوا بالشعر والملاحم.

لن يمكننا التعبير عن هذا النقص في مسرح صدقي إسماعيل بأفضل مما كتبه علي عقلة عرسان في دراسته المنشورة في «الموقف الأدبي» التي اقتطف منها هذه المقاطع الثلاثة الهامة:

«في بعض الأحيان، يتراءى لنا صدقي إسماعيل وكأنه لا يعرف شيئاً عن حرفية المسرح، فهو لا يتقن حبك حوادث مسرحياته، ولا يمكن شخوصه من الصدام الحي حول موضوع أو هدف بحيث يحقق صدامها ولادة ونمو وتصاعد الصراع، وبالتالي روح الدراما.»

«هناك نفس سردي عموماً في مسرح صدقي إسماعيل لا يسمح للشخصيات بأن تتقابل نداً لند على خشبة المسرح فتصنع الحوادث وتمارس الحياة من خلال تجسيد التناقضات القائمة فيما بينها.. لذا تبقى شخوصه أسيرة له، ولا تستطيع أن تفصح عن ذاتها من خلال سلوك حر خاص بها يمليه تكوينها وتكاملها، وهذا يعطينا إحساسا بأنها شخوص لا تتمتع بكل مقومات الشخوص المسرحية الحية.»

«إن الصراع – عصب الدراما – مفقود بشكله المقبول في مسرح صدقي إسماعيل، وهو ناتج عن تلاحم الأضداد في مواقف تتكافأ فيها قدرات الشخصيات المتضادة، والتي تلتقي أهدافها في موضوع واحد أو غاية موحدة، ويسعى كل منها للفوز دون غيره بالموضوع المتنافس عليه أو بالحصول إلى الغاية التي يبتغيها الآخرون.»

هذه الأضواء على محاولات صدقي إسماعيل المسرحية تلقي كثيراً من الوضوح على «أيام سلمون»، ففيها استسلم الكاتب لوحيه وصدقه الفني، وعبَّر عن الموضوع الذي تراءى له عبر التاريخ بعمق إنساني كبير، ولكن دون اكتراث بـــالنمط الفني، فأتى عمله قصة تعتمد الحوار، وليس مسرحية. وقد امتد هذا إلى جوانب عديدة في العمل، كاعتماده على التاريخ بشكل ملحٍّ وسردي، واعتماده على بطل واحد هو الوالي سنان باشا، وطول المقاطع الحوارية إلى حد يجعلها مملة، بل مستحيلة الأداء على المسرح.

وقد حاول أيضاً أن يسقط الفترة التاريخية على العصر، فسنان باشا شخص فريد أراد أن يصنع شيئاً، فقرر أن يشتري من السلطان العثماني ولاية الشام، وأن يقيم يوتوبيا من العدل المطلق، فيقوم بإصلاحات جذرية ويجعل الفلاحين يشاركون في الحكم ويقاسمون الجنود حمل السلاح، ويحد من سلطة الانكشاريين، ويجعل الفقراء ينعمون بالخبز والحرية دون استغلال، ويتخلى عن زوجته عندما تحاول أن تتدخل في شؤون الحكم بما لا يرضيه، ويدافع عن سلمون، (أشهر مومس عرفتها دمشق)، ولكنه في الوقت نفسه يقضي على سلطتها، التي كادت أن توقع الفتنة وتؤلب رجال الدين والشعب على السلطة. إنها، إذن، تجربة حكم رائعة وعابرة ومستحبة الاستمرار.. تجربة فيها نزاع فكري وسلطوي بين الدولة وبين البندقية، وأيهما أجدر بالحكم. كثيرٌ من اللمسات تمس أيامنا هذه، ولكنها لا تنتظم في عقد واحد، فتفقد بريقها وتأثيرها، وتظل تاريخاً، وكم هو صعب أن نعيد كتابة التاريخ!

التاريخ واسع، فماذا نختار؟ ولماذا نختار؟ وكيف نفهمه؟

إن طموح أسعد فضة نحو المسرح الشامل طموح جماهيري أكثر منه فنياً، طموح يضع المسرح المصري نصب عينيه، وهذا ليس في صالحه تماماً.

تناول أسعد فضة هذا العمل بإعداد مسرحي، استطاع معه أن يخلق شيئاً مقبولاً لمنصة العرض. من المحتمل أن العرض المسرحي قد خان بعض

الصدق التاريخي والإنساني الذي أراده صدقي، ومن المحتمل أنه حجب الجانب الفكري وبعضاً من الجوانب النفسية والدوافع العميقة لسنان باشا، كما خفف من ذلك الانسجام المتناقض بين العاهرة والقديسة في سلمون. وقد يكون الأداء التمثيلي - بالإضافة إلى حيرة المخرج أمام نص «قصصي» مليء بوصف وتفاصيل وملامح يصعب تجسيدها - قد أدى إلى تواري صدقي إسماعيل في الظل وإرباك المخرج في الوقت نفسه، خصوصاً مع أسلوب المسرح الشامل الذي نحا إليه فضة الفترة الأخيرة، محاولاً تأصيله على مسرحنا. ولكن الأمر الجدير بالتنويه هو أنه - رغم إغنائه النص مسرحياً بإعداده هذا، إذ حوله من اللامسرح إلى المسرح، وهو ليس بالأمر القليل – فهذا لا يبرر ركوبه هذا المركب الصعب، واستخدامه خامة غير مسرحية. لماذا هذا الجهد في افتعال صراع المجموعات بسطحية غير مثيرة في تاريخ قديم؟ ما هو إسقاط الوالي أو سلمون أو الآغا على العصر والمكان؟ لا شيء. إنه مجرد انبهار شكلي بعمق النص، إذن. وإذا كان عيب أسعد فضة المتكرر والقديم هو ابتعاده عن التحليل النقدي والفكري للمسرح، فإن ميزته المشهودة هي حسن توزيعه للأدوار، وحسن اختياره للعمل الذي ينجح.

لعل هذا هو سبب حرصه في أعماله الأخيرة، (السعد – براويظ – أيام سلمون)، على إدخال عوامل تساعد على نجاح عروضه جماهيرياً، (عبد اللطيف فتحي – الاستعراضات الراقصة – مشاهد الإغراء والجنس). ولكن طريق المسرح الشامل يختلف عن طريق المسرح الاستعراضي، وأسعد فضة يحار فكرياً بين هذا وذاك، على ما يبدو، بحيث أصبح يلجأ إلى هذا الأسلوب كبدعة، وليس كضرورة نابعة من صلب العمل المسرحي نفسه.

حاول المخرج، إذن، أن يصنع مسرحية جماهيرية من خامة ليست كذلك، متناسياً أن المسرح الشامل لا يعني إلغاء المسرح.

مع هذا، فقد أتى إخراج أسعد فضة لهذا العمل جيداً في دقته وعدم بهرجته، فقد حافظ على خطوط حركة متوازنة توازن النص الذي بين يديه،

وتوازن الشخصيات التي قارب بينها في الأهمية والأضواء، كما أوجد حلولاً شكلية استغلت الديكور الذي صنعه ببراعة علي الحامض، وزادت من جمال بساطته وهدوء ألوانه، معتمداً على تشكيلات ثنائية أو ثلاثية تشكل هرماً يقترب ويبتعد الأبطال من ذروته حسب ارتفاع وأفول أهميتهم في الحوار، وتصارعهم حول مركز الصدارة في السلطة.

لم تحاول الإضاءة الإبهار، بل كانت ذات طبيعة شبه ثابتة خلال مشاهد العرض المختلفة، وكان ممكناً أن تحقق تأثيراً أفضل يتلاءم مع طبيعة العرض الشامل. هنا، كما قلنا، تبرز موهبة أسعد فضة في السيطرة على الميزانسين المسرحي، وإغنائه باللمسات الصغيرة، التي تتعلق بتفاصيل حركة الممثل، فلا يترك له حرية الارتجال في حركته، وقد ساعده على تحقيق ذلك معظم الممثلين. كما استغل، كعادته، جانبي المسرح لتغيير المشاهد بسرعة وذكاء.

إذا كان الفصل الأول قد بدأ واستمر بإيقاع معقول في سرعته وحيويته، فإن الإيقاع في الفصل الثاني خفت إلى حد الإملال، دون أن تنقذه المشاهد العابرة لفرقة أمية، والتي لم تكن بالكفاية التي تجعل من هذا النص الداخلي في معالجته مسرحاً شاملاً كما في «السعد». واتضحت الفوارق بين إتقان إخراج الحركة وأدائها، وبين رداءة الإلقاء على وجه العموم عند معظم ممثلي المسرح القومي المشتركين في أيام «سلمون»، وعدم إتباعهم قواعد إلقائية سليمة ومتنوعة تقضي على الرتابة والتكرار. كما ساعد هذا على إبراز خطأ آخر هو أحادية الأدوار. مما أخل بالصورة العميقة، وبالدوافع التي وضعها لها المرحوم صدقي إسماعيل، ولكن إعداد النص جعل كثيراً من مقاطع الحوار تبدو مبتسرة، والشخصيات غير مقنعة.

طالما وصلنا إلى الأداء، فلا بد لنا من وقفة احترام أمام عبد اللطيف فتحي، الذي تخلى هذه المرة بإصرار كبير عن تراث كامل من الكوميديا

التجارية، واحتفظ بطابع من الوقار والاتزان في دوره كسنان باشا، وهو دور بعيد عن طبيعة أدواره الماضية جميعاً. وظهرت قدرته كممثل التصق بخشبة المسرح عشرات السنوات في السيطرة التامة على حركته الخاصة والعامة، والتزامه بتعليمات المخرج بدقة.

ولكن أداء فتحي الصوتي وإلقاءه ظهرا لنا مكبلين ومفتعلين وغير خاضعين لانفعال سليم، بل خاضعين لأسلوب قديم من الإلقاء المسرحي يضغط على الأحرف دون مبرر، ويبالغ في نطقها. فسنان باشا كان يتحدث مع وزرائه بنفس النمطية التي يتحدث فيها مع زوجته أو سلمون، وبالأخص مع ابنته، مع الاختلاف الواضح بين تلك المواقف. كما زاد هذا الإلقاء بحد ذاته شعورنا ببطء الإيقاع في الفصل الثاني، وهبط بالإتقان والسيطرة اللذين أدهشنا بهما عبد اللطيف فتحي في الفصل الأول.

ظهر رياض نحاس في دور الراوي رائعاً في بساطته وحيويته، فكان أكثر شخصيات المسرحية إقناعا بإنسانيته وحقيقته. إنه ممثل غير مؤهل لأدوار الأبطال والملوك والفرسان، ولكن يندر أن نجد مثله ممثلاً لأدوار الإنسان العادي.. بطل العصر، ببساطته وحسن تفهمه لأدواره. وربما كان رياض نحاس أفضل ممثل ظهر في عرض «أيام سلمون» من حيث الانسجام والتأثير.

أمّا مها الصالح في دور «سلمون»، فكانت أيضاً في واحد من أنسب أدوارها، ولعله من أصعبها، ووفقت في الحفاظ على تنويعات مختلفة للدور، رغم أنها لم تصل بنا إلى نهاية ذلك الإحساس المزدوج للعاهرة والقديسة ممتزجين معاً.

عدنان بركات ممثل لفت النظر خلال عامين فقط، واحتل بسرعة مكاناً بارزاً لائقاً بين ممثلينا، ولكن عدنان بركات ظهر في هذا العرض مهدداً بأشد خطر يتعرض له ممثل، ألا وهو أحادية الأداء وتكراره، وربما

أحادية وتكرار الأدوار نفسها، بحيث يبهر دون صدق بقوة شخصيته وصوته، ولكنك بعد فترة تكتشف أنّه لا يمثّل لك، بل يمثّل عليك. عدنان بركات خامة مسرحية ممتازة تحتاج إلى رعاية تثقيفية وتوجيهية كي تعطي للمستقبل ممثلاً مجيداً.

وفق سهيل عرفة في وضعه الموسيقى المرافقة والتأثيرات الأخرى، كما كان لحركات فرقة أمية الإيقاعية تأثير إيجابي على العرض.

«أيام سلمون» عرض جيد لنص غير مسرحي، عرض حاول أن يكون ممتعاً وجماهيرياً دون أن يتمكن تماماً من القضاء على العنصر الذهني والأدبي في الحوار الملل أحياناً.

كم كنا نتمنى رغم كل شيء لو استطاعت «أيام سلمون» - رغم جميع ما بذل فيها من شذرات معاصرة - أن تحكي عن أيامنا، وألا تظل مجرد حلم «يوتوبي» عن تجربة حكم عابرة ومستحيلة من أغوار التاريخ.

* * *

الهيئة العامة السورية للكتاب

جان ألكسان

كفر قاسم

«المسرح القومي في دمشق - سورية»

«إن مسرحنا يحتاج إلى تغيير جذري في كل شيء: الخشبة.. والممثلون والنظارة.» أذكر أن الشاعر الآيرلندي ييتس قال هذه العبارة أو ما يشبهها في معرض نقده للواقع المسرحي القائم في آيرلندا آنذاك. تعودني هذه العبارة كلما ذهبت إلى المسرح منذ سنوات عدة، ولكني لا أذكر أنها عاودتني بمثل هذا الإلحاح إلا وأنا أشهد عرض المسرح القومي لمسرحية جان ألكسان «كفر قاسم» من إخراج محمد الطيب.

إذا كانت الثقافة مطالبة ما بعد نكسة ١٩٦٧ أن تلعب دوراً جديداً، فإنها بعد حرب ١٩٧٣ مطالبة أيضاً بمضاعفة هذا الدور. هي ليست مدعوة لأن تكون عودة لما قبل هذا التاريخ، بل متابعة له، ففي رأينا أن الأدب العربي الحديث لم يبدأ مرحلة وعي الذات إلا قبيل حزيران ١٩٦٧ بقليل، وفي أعقابه. هكذا نبدأ محاكمتنا للمسرحية.

«كفر قاسم» خليط عجيب من المسرحية التسجيلية والميلودراما والأوبريت، بحيث خرجت شديدة الشبه بما تقدمه المدارس الإعدادية – تحت اسم «تمثيلية قومية» - لذا كانت «كفر قاسم» عودة بالمسرح السوري وبفرقته الأولى إلى اصطلاح ومستوى لا يعرفه تاريخ المسرح، ولا يقدم عادة إلا في أعمال الهواة.

لا أعتقد أن كلا من المؤلف والمخرج راض عن عمل الآخر. فجان ألكسان كان يضع في ذهنه طموح المسرح التسجيلي عندما كتب المسرحية. إذا كان التوفيق قد جانبه، فقد كانت المهمة ملقاة على عاتق المخرج، فإذا بمحمد الطيب يحاول إضفاء بصماته الخاصة على العمل، مبتعداً به عما رسمه المؤلف من طموحات الشكل المسرحي التسجيلي. من هذه الزاوية، كان عمل المخرج تفريغاً لعمل المؤلف بدلاً من أن يكون احتواء وإغناء له.

من جهة أخرى، كان النص قاصراً على أن يعطي المخرج الفرصة التي يطمح إليها في تقديم عرض شامل فيه توثيق للقضية الفلسطينية عبر مجزرة كفر قاسم، (وبالتأكيد كان الأفضل الاكتفاء بالحادثة ذاتها كي لا يصبح العمل شديد التوضيحية والسذاجة).

لا تخرج المسرحية عن انتقاء قصاصات جرائد في حبكة غير مدروسة، فمن خلال نقاش نظري بين رئيس تحرير صحيفة ما واحد محرريها حول القضية الفلسطينية، ثم من خلال شخصيات تتجمد فجأة هنا وهناك، (سكان عرب ومسؤولون صهاينة)، ومن خلال تعليق الراوية (منى واصف)، يتركب بناء المسرحية. هنا، نتساءل فيما إذا استمد المؤلف الصراع الأساسي من حياته وعمله!

لو كانت المسرحية تسجيلية بالمعنى الصحيح لأنقذت، فالمسرح التسجيلي شكل مسرحي قائم، (والإلحاح على مسألة الشكل في المسرح نصاً وإخراجاً ليست هواية مترفة)، والمسرح التسجيلي يعتمد نصاً على الشعر والأغنيات، (حسب بيتر فايس)، كما يعتمد عرضاً على عناصر التهريج وألعاب السيرك والميوزيك هول، ويدخل فيه الإيماء والأجواء الرمزية، وتشارك فيه الموسيقا والأصوات الغنائية واللوحات الراقصة والكورال.

ليست المباشرة هي العلة. المباشرة دون فن هي العلة. وليس استخدام الغناء وحده منقذاً للعرض، الغناء الملحمي والموسيقا الراقية هما اللذان

ينقذانه، ذلك هو الفارق بين الأوبريت المدرسية وبين المسرح الشامل أو المسرح التسجيلي. لا شيء ينقذ المسرحية التسجيلية من الجفاف سوى القدرة على الإمتاع.. وسوى الشاعرية والشمول اللتين تعالج بهما فكراً وأسلوباً الوثائق التي تحتويها.

في «كفر قاسم» كان هناك خليط لا ينقل إلينا فكراً، لأننا مقتنعون بما تقوله سلفاً، ولا ينقل لنا انفعالاً لأنه يعتمد أسلوباً لا إنسانيا في معالجة الشخصيات والحدث. السؤال يظل مطروحاً حول علاقتنا نحن بالمسرح التسجيلي، بل ربما بالمسرح الملحمي نفسه، وهل نحن بحاجة إلى وثائق عن قضايانا؟

* * *

يحار المرء ماذا يعالج في هذه المسرحية، فمن تصوير العدو بصورة كاريكاتيرية ساذجة ملطخاً بالدماء، وهي صورة بعيدة عن خيال المحرر ورئيس التحرير، وبعيدة بالتأكيد عن خيالاتنا، بالأخص في أعقاب حرب تشرين حين واجه مقاتلنا المقاتل الإسرائيلي بشجاعة، واكتشف أنه ليس أسطورة ولا وحشاً كاسراً، بل مجرد شخص مدرب.. قد يخطئ.. ويقهر.. ويموت، إلى اختيار شخصية المختار كنموذج ثوري، بحيث تتناقض مع الواقع التاريخي في المنطقة. إن الثوريين آنذاك لم يكونوا من المسؤولين ولا الوجهاء، بل كانوا بسطاء الناس وفقرائهم، فالمختار لا يمكن أن يكون ثورياً، تماماً كما لا يمكن لزوجته أن تكون «شقراء» كهالة شوكت!! وأن يكون بعض السكان العرب من «خنافس» عصرنا!

أما في المساعدات الفنية، فهناك فجاجة الموسيقا وعادية الغناء، والطابع التلفزيوني للديكور البعيد كل البعد عن بساطة وتجريدية المسرح التسجيلي، فهو يبدو متناقضاً بحد ذاته بين التكوينات التكعيبية وبين الخلفية الواقعية، كما تفتقر جهته اليمنى إلى الجمال والفن.

ولعل الإضاءة وحدها قد تميزت بالجودة إلى حد ما، وإن افتقرت إلى تركيز بقع الضوء. أما رسم الحركة، فقد افتقد في معظم الحالات إلى الجمالية، واعتمد أسلوب المساحات الثابتة المدروسة بدلاً من اعتماده على العنصر البشري. لم يغن محمد الطيب ممثليه بالحركة، بل تركهم مقيدين وجهاً لوجه أمام المشاهد في مواضع مختلفة، وأحياناً في حركات بلا معنى الممثلة التي أفلتت من هذا الحصار لطبيعة دورها وللموهبة التي تمتلكها هي منى واصف، وذلك بحضورها المسرحي المتميز وبساطتها وصدقها الرائعين على المسرح، وربما أيضاً لاستيعابها مسألة الأداء الملحمي.

لقد بذل محمد الطيب كمخرج جهوداً كبيرة بالتأكيد، ولكن في اتجاه خاطئ. وبذل جان ألكسان آمالاً كبيرة لم تتحقق على منصة العرض. وعاد ممثلو «القومي» إلى مرحلة تجاوزوها منذ سنوات، لأن الفرصة لم تتح لهم عبر هذا العمل - رغم خبراتهم العريضة - في الوصول إلى مستواهم الحقيقي.

بقي أن نعرف أن «كفر قاسم» مسرحية كتبت قبل حرب تشرين، وطوعت لتبدو كأنها قد كتبت بعده، (وأيضاً لم يكن هناك من داعٍ لذلك). ورغم أهمية موضوعها إلا أنّها خرجت دون المستوى المسرحي في النص، والإخراج، والتمثيل، والنواحي الفنية الأخرى.

إن طموح المسرح التسجيلي بدا بعيداً.. وبعيداً جداً. أين ضيق خشبة المسرح من اتساع أفق السماء؟

* * *

عمر حجو

مسرح الشوك

من أين؟ وإلى أين؟

عندما بدأ مسرح الشوك عام ١٩٦٩، كان قنبلة مضيئة تفجرت وسط مهرجان دمشق الأول للفنون المسرحية. كان «مسرح الشوك» عظيماً لأنه كان مفاجأة في عالم الركود المسرحي. لم ينتزع الإعجاب بجرأته على الصعيدين السياسي والاجتماعي فحسب، بل استقطب اهتمام رجالات المسرح ونقاده، لأنه كان تجربة فنية جديدة تعتمد البساطة والوضوح، وتلعب في الوقت نفسه دوراً اجتماعياً، وبدا لوهلة كأن حل معضلة المسرح العربي في اللقاء بين الكلمة الفنية الصادقة والجماهير قد تحقق. كان مسرح الشوك محط الأنظار، وكتبت عنه زوايا شتى مدافعة ومؤيدة، كما بذلت محاولات عدة لتأصيله وربطه بتراث مسرح الكباريه السياسي، وبأصوله الأكثر قدماً في تاريخ المسرح الشعبي.

كانت مزية مسرح الشوك هي تلك الكلمة البسيطة: «عالمكشوف». وكانت هذه الكلمة والشكل الذي يستتبعها هما سر نجاحه. إنه مسرح كلمة وجمهور، الممثل فيه إنسان عادي قد تجده إلى جوارك أو تقف إلى جانبه في سيارة عامة، لا تميزه أية خصائص غير عادية، فنحن نجد أن بعض أضعف الممثلين على الصعيد المسرحي التقليدي في سورية، وبعض غير المشهورين

منهم، لاقوا من النجاح على منصة الشوك ما لم يلقه النجوم منهم أو محترفو صنعة التمثيل من قبل في أنماط مسرحية أخرى. كما إنّ مسرح الشوك بحكم طبيعته الفنية لا يحتاج مخرجاً، ولا عوامل إبهار مساعدة، إلا بالقدر الذي يخدم أهدافه، وهو قدر ضئيل، لأنه مسرح مقهى حقيقي يجب أن يسهل نقله وتنفيذه في أي مكان. هكذا كان عرض الشوك الأول «مرايا»، وهكذا كان يجب أن يكون. لكن مسرح الشوك بحكم المناخ المسرحي الرديء، وبحكم اهتمام بعض الفنانين بالكسب المادي عوضاً عن الكسب الفني، أضاع جهد مبدعه الأصلي الفنان عمر حجو، فانحرف هذا المسرح عن القيام بدوره الشعبي كاملاً والتنقل بين جماهير الناس، فأصبح بحكم تمركزه في مسرح مغلق وسط العاصمة مضطراً للاستمرار عن طريق المحسنات التحسينية من صوت وضوء، بدلاً من الاستمرار عن طريق تواجده وسط قطاعات شعبية كبيرة. من هنا، انبثق عرض «جيرك»، وأصبح لمسرح الشوك وجود مسرحي في العاصمة لا يستطيع أن ينحرف عنه، بل لا يستطيع أن ينقله - كما كان قادراً أن يفعل - أينما شاء. مع ذلك، كان عرض «جيرك» من وجهة النظر الفنية عرضاً أخاذاً من الكوميديا الراقية، فيه من خفة الدم ولذعة الانتقاد الشيء الكثير، ولكنه كان يتحدث عن أشياء أكثر عمومية في حياتنا اليومية، من الوزراء إلى أجهزة المخابرات إلى أزمة الأعلام العربي، دون أن يتخلى تماماً عن موضوعاته القديمة. وكانت سخريته هذه المرة مقبولة، تدعو للضحك والسخرية أكثر مما تدعو إلى الثورة، ولكن مسرح «الشوك» ظل مستمراً، وظل إيجابياً وفعالاً، رغم جميع تحولاته الصغيرة هذه. صحيح أنه أضاع شيئاً ثميناً من روح وجوهر التجربة ليصبح مسرحاً انتقادياً عادياً، ولكنه من ناحية أخرى أغنى عرضه بوسائل الإمتاع، وجذب نجوماً معروفين كدريد لحام ونهاد قلعي لإعطائه منحى أكثر كوميدية وتهكماً. من هنا، كان لا بد لعرض «جيرك» أن ينجح، وأن يكون على ضوء الظروف والمفاهيم الجديدة أفضل عروض «مسرح الشوك» على منصة مسرح مغلق.

أحب أن أذكر قصة طريفة على عهد العرض «مسرح الشوك» الأول، حين كان في أقصى سخريته الانتقادية، إذ استمرت عروضه خلال المهرجان المسرحي الأول وبعده دون أن يجد من يعترض سبيله، بل وجد من التشجيع ما لم يكن مؤلفه ومخرجه عمر حجو يحلم به، إلى حد أن عدداً من كبار المسؤولين آنذاك حضروا العرض، دون أن ترتفع هراوة شرطي أو يلوح خطر الرقابة أو حتى يتعرض لمؤامرات تغرق جرأة وخطورة التجربة، بل فوجئ الجميع بمنح مسرح الشوك تقديراً من الدولة، وكانت تلك أعظم خطوة تقوم بها الحكومة، لولا أنها أتبعتها بهمسة في الأذن مطالبة بحذف إحدى فقرات العرض التي تتحدث عن الوسائط والبيروقراطية في عمل (وزير). وعلى ما أذكر، فإن الفقرة قد حذفت، وأتمنى من القلب أن تكون ذاكرتي قد خانتني. لكنّ كلَّ هذا لم يكن مخيباً للآمال، إلا إذا وضعناه في مجموعة الأسباب التي قادت «مسرح الشوك» إلى الانحدار في مهرجان دمشق الرابع للفنون المسرحية - عندما قدم عرض «براويظ» - انحداراً ليس على صعيد جماهيريته، وإنما هو على صعيد فنيته، لأن «مسرح الشوك» تخلى عن جزء من دوره، وأصبحت الكوميديا التي يقدمها تنم عن تردٍّ في الذوق العام، فضلاً عن سوء فهم شكلي لطبيعة هذا النمط المسرحي. يضاف إلى هذا بعده في المضمون عن معالجة هموم الناس وقضاياهم بالبساطة والصراحة التي بدأ بها. هنا تتسع المسؤولية. ذنب من هو؟ ذنب عمر حجو كمؤلف؟ أم ذنب أسعد فضة كمخرج يتصدى لأول مرة لمعالجة عرض من هذا النوع؟ أم ترى هو ذنب الممثلين؟ أم إنّ السلطة قد أحاطته خفية مما أدى إلى تراجعه وفساده؟

الظاهرة هي سوء فهمٍ وتوظيف «مسرح الشوك» كما بدأ ونجح، وكما كان لزاماً عليه أن يستمر. أما أسبابها، فتكمن في أجوبة جميع التساؤلات التي طرحناها، فكلها تكاتفت على إحباطه والابتعاد به من التصدي لهموم الناس اليومية إلى انتقاد الناس والنزول بهم إلى مرتبة (الحمير) وما دونها، كما جاء

في عرضه الثالث. هكذا صار «مسرح الشوك» يدين الضحية وينسى الأسباب.. ينسى الرجعية واستخدام الدين كوثيقة براءة للذمة تؤهل بعضهم لاستغلال الناس، وينسى أمراض بعض أجهزة السلطة ووقوعها في البيروقراطية والتعسف، أي أنَّ «مسرح الشوك» أصبح إدانة للناس. ولم تنفع جميع ألاعيب الإضاءة والاستعانة بمثلين معروفين، (منهم: طلحت حمدي وعدنان بركات)، في خلق التأثير الذي كانت تفعله الكلمة الصادقة السهلة في الناس، بل زاد ذلك التغيير في إبعاد الجمهور الواعي عن المسرح، بحيث اعتبر في نظر الآخرين مجرد ترفيه وترويح عن النفس. الطريف في الأمر أن «مسرح الشوك» عاش على بقايا سمعته الماضية، ولم يكن في حاجة إلى مخرج كأسعد فضة، ولا لإخراج بالمعنى الأكاديمي للكلمة. إنه مسرح بسيط، يكمن نجاحه في بساطته. ورغم أن عمر حجو فقد بعض المميزات التي بدأ بها، وتحول إلى التجريد والتعميم، فإن العوامل الأخرى هي ما ساعد في هذا التردي ومهد له، ولم يستطع عرض «براويظ» أن ينتزع منا ضحكة صادقة واحدة، لأن السخرية فيه كانت قد بلغت أسوأ مستوياتها بين العروض الثلاثة واتسمت بفجاجة الذوق الفني حتى في الانتقاد، فهي - وإنْ تركت تأثيرها في التهكم على المسرح الحديث أو الموسيقا العالمية أو أي شيء آخر برغم سذاجة الطرح - فقد فعلت ذلك في «جيرك» بخفة دم تفوق أضعاف في «براويظ». ولم تستطع جهود الممثلين أن تمحو ذلك النخر المنتظم الذي أصبح يدب في عظام مسرح الشوك. زاد الطين بلة تعرض «مسرح الشوك» للانتقاد بطريقة خاطئة تتهمه بأنه مجرد تهجم على السلطة، بل وتعرض للهجوم لأسباب شخصية بعيدة عن روح الفن. كل هذا خطأ، لأن الصحة تكمن في جرأة «مسرح الشوك»، وفي قدرته على أن ينبه ويلدغ ببراءة. تلك هي الصفات التي حين بدأ يفتقدها.. بدأ انحداره.

* * *

«لا تسامحونا»... استمرار ناجح للشوك

(فرقة المسرح المعاصر - دمشق)

من المعروف أنَّ «فرقة محترف دمشق للمسرح» ، التي قدمت مسرحية علي سالم «أنت يللي قتلت الوحش»، و«فرقة المسرح المعاصر»، التي قدمت عرضها الأول «لا تسامحونا»، قد نشأتا على أنقاض «فرقة المسرح». إذا كانت ظاهرة انتشار الفرق الخاصة قد أصبحت شائعة، إلا أن النزعة التجارية التي تغلب عليها تقتصر على بعضها فقط، لتتيح المجال لفرق جادة كهاتين الفرقتين المستقلتين.

لكن الواضح أيضاً أنهما لم تبلغا في مستوى طموحهما ما سعت إليه «فرقة المسرح» من خلال بيانات سعد الله ونوس المسرحية، ومن خلال مسرحيته «حفلة سمر»، بغض النظر عن موافقتنا أو اختلافنا مع ما جاء فيهما من وجهات نظر. كلتا الفرقتين تعتبران طموحاً، وطموحاً لشيء جاد، طليعي، ممتع وذي علاقة بالإنسان العربي وهمومه. هذا طموح جميل، ولكن معاصرته هذه - التي لا يمكن فهمها إلا فنياً - أقل بكثير مما يفترضه الطموح نفسه. تقدم «فرقة المسرح المعاصر» مسرحيات معاصرة لها علاقة بمشاكل الناس بشكل كوميدي ممتع. هذا صحيح، ولكن هذه الفرقة فنياً لم تطرح أي جديد. فهل حققت المقصود من المعاصرة؟ نشك في ذلك. إنّها أتت استمراراً لتجربة «مسرح الشوك»، التي نالت صدى كبيراً على المستوى العربي، وهي قد أضافت إلى متعة «الشوك» وسخريته اللاذعة براعة الحبكة الدرامية. بالتالي، اقتربت من فن المسرحية، بينما ابتعدت

قليلاً عن مسرح الكباريه السياسي أو المقهى. نحن نفترض أن المسؤوليات ملقاة على عاتق بعض الفنانين المخلصين والمبدعين أكثر مما نفترضه في العاديين منهم، لذلك تكون مطالبتنا لهم بالأفضل، ويكون حرصنا على نظافة إنتاجهم وروعة الخلق فيه كبيراً. وصل فيصل الياسري وعلاء كوكش إلى «لا تسامحونا» بعد رحلة طويلة خاضها كل منهما في الوسط الفني. قدم الياسري «جزيرة الله» و«الرابع» في المسرح، و«حكاية تلفزيونية» و«قوس قزح» في التلفزيون، و«الرجل» في السينما. أما علاء كوكش، فأخرج للمسرح «حفلة سمر» و«الفيل يا ملك الزمان»، ولمع في التلفزيون من خلال المسلسلات الطويلة مثل «مذكرات حرامي» و«حارة القصر» وغيرها. وها هما يخوضان هذه التجربة معاً. لذا، خرجت هذه التجربة عملاً ممتعاً للغاية لا يخلو من الفن الذي يعتمد على نص مدروس، (هناك فقرتان من المسرح السوفييتي المعاصر. «السكرتيرة الخاصة» عن أوسبينسكي، «شو هالمسرح» عن يوري يورين)، ويعتمد على ممثلين من الأكفاء القدامى، (سليم كلاس –لينا باتع)، ومن الجدد، (رضوان عقيلي –ناجي جبر وغيرهم)، وعلى إخراج مدروس بعناية بحيث يخدم النكتة المكتوبة بإيجاز ودقة، دون أن يلجأ إلى التهريج ولا إلى الافتعال، بل يسعى إلى تصوير شخصيات حقيقية بصدق، معتمداً على كوميديا الموقف والسلوك، (السكرتيرة الخاصة – شوها الصحافة –رحلة فنية –شو هالمسرح –شو هالتوعية).

المجموعة التي تضمها فرقة «المسرح المعاصر» مجموعة متفاهمة من العناصر، رغم بعض التفاوت في أداء ممثليها، بحيث لا نرى مبرراً لمعالجة كلٍّ منها على حدة، إذ بذل الجميع جهداً مقبولاً وأدى ما نتوقعه منه. برز من الوجوه الشابة وبخطا واثقة ناجي جبر، فأدى مجموع أدواره بإتقان معقول وحيوية كبيرة، رغم أنه لم يصل بها إلى حدود الإبداع. أما مفاجأة الفرقة، فكان عدنان حبال، الذي قدم لنا بأستاذية مدهشة عدداً من الشخصيات، (الجار – سكرتير التحرير – المسؤول الإداري – المدير – المخرج)، وقد بلغ في لوحة (رحلة فنية) أقصى مراحل إتقانه لدور المسؤول الإداري الانتهازي في

مؤسسة فنية، متبعاً أسلوب المسرح الروسي، بل منهج ستانسلافسكي بشكل خاص، في إدراك ومعايشة الممثل للشخصية المسرحية معايشة نفسية تعتمد على التركيز والانتباه واسترخاء العضلات، والاعتماد على الجوهر الإنساني الواقعي في الإضحاك دون مبالغات أو حذلقة. هذا الدور ألقى بظله على الشخصيات الأخرى، (كالجار والمدير)، بينما انحرف عدنان حبال عن أسلوبه هذا مع المجموعة نحو الافتعال في لوحة (شو هالمسرح)، وأعتقد أنه أصبح واضحاً أن المقاطع نفسها تتراوح في أساليب بنائها الفني، فلا تجمعها وحدة واحدة، وتتفاوت في مستوياتها تماماً كالممثلين. فبينما كسبت لوحة (رحلة فنية) أكبر حظ في إمتاع الجمهور، وفي الوقت نفسه معالجة مسألة واردة في مجتمعنا الوظيفي، ونجحت لوحة (السكرتيرة الخاصة) في أن تكون محبوكة دراميا بشكل ناضج، ونجحت لوحة (شو هالتوعية) في كسب تصفيق الجمهور بسبب نقدها السياسي اللاذع الذي يبدو واضحاً أنه دائماً ورقة رابحة، نجد أن لوحتي (شو هالصحافة) و(شو هالمسرح) بعيدتان عن الإقناع مسرحياً وواقعياً، إذ لجأت الأولى منهما إلى أسلوب كلامي، واتخذت موضوعها من موقف غير وارد أصلاً في صحافتنا الفنية، على الرغم من جميع مثالبها وارتجالها. ولجأت الثانية إلى مبالغات كاريكاتيرية وقع فيها الممثلون جميعاً بشكل حتمي، لأنه يصعب جداً إتباع منهجين مختلفين في عرض واحد.

إن طموح فيصل الياسري وثقافته، وموهبة علاء الدين كوكش الفنية، يجب ألا تنتهيا عند عرض «لا تسامحونا»، إذ إنّ إمكانياتهما تتيح لهما التعاون لخلق مسرح طليعي، جديد وتجريبي، أشبه بالمختبر، بل وتتيح لهما ذلك في مجال الكوميديا بشكل خاص، فلا يمتنع الناس عن الإقبال الشديد الذي شاهدناه. أما ما قدماه فهو مسرح ممتع جداً وناقد جداً، بل وناجح، ولكنه لا ينظر إلى بعيد. كل خوفنا على هذه المجموعة اللطيفة المتعاونة من الفنانين أن تظل تنظر إلى أرنبة أنفها ضاحكة، فلا ترى الشمس المشرقة من بعيد.

مصطفى الحلاج

احتفال ليلي خاص لدريزدن

«المسرح القومي في دمشق - سورية»

الاحتفال ليس خاصاً بدريزدن، بل يعم جميع الإمبراطوريات الظالمة في تاريخ الإنسانية، وجميع الصروح التي بنتها آلة الحرب والدمار من أجل السيطرة والاستغلال. والاحتفال ليس ألعاباً نارية، وإنما كما يصفه ريمون كارتييه في كتابه «الحرب العالمية الثانية»: «كان هدف القنابل المحرقة الـــ ٦٥٠,٠٠٠ هو وسط المدينة، وعلى سبيل الدقة، المثلث الذي يغطي الحي التاريخي بكامله، بما اشتمل عليه من شوارع ضيقة وبيوت قديمة ذات عوارض خشبية... أما الذين اعتصموا بالملاجئ، فقد ماتوا خنقاً. وأما الذين خرجوا منها، فقد ابتلعهم خضم النيران. زفت الشوارع نفسه احترق. وفي ساحة «التماركت»، اشتعلت جماعة غفيرة من الناس كما تشتعل الغابة، ولاذ مئات الأشخاص بمياه الألب يطلبون فيها الغرق فراراً من عذاب النار.» ويتابع كارتييه في وصف الصورة البشعة التي انتهت إليها إمبراطورية الحرب، إذ يقدر عدد الضحايا بـــ (١٣٥,٠٠٠) شخص، ويعتبر قصف دريزدن يفوق كل ما عرفته الحرب العالمية الثانية، بما في ذلك قصف هيروشيما.

إن دريزدن الحلاج هي كل دريزدن في كل عصر وزمان، إنها آخر معقل لهؤلاء الذين يشنون حرباً ضارية، ويدنسون صورة السلام. ومع هذا فالحلاج ليس ضد الحرب بشتى أنواعها، إن الحرب ضد الحرب هي حرب نبيلة.. حرب

ضرورية. إنها، كما تقول جيني العاملة: «لقد كانت حربهم.. حرب فردريك، لا هنريتش.» تلك الحرب لا بد أن يحارب ضدها من الداخل والخارج.

اختار المؤلف لمسرحيته موقفاً درامياً مكثفاً، فجمع (١٦) شخصية - كثفها المخرج في إعداده إلى ١٣ - تمثل مختلف القطاعات في قبو للخمور خلال القصف الذي تعرضت له دريزدن، فمن صاحب المصنع الرأسمالي، إلى ضباط جيش هتلر، إلى أستاذ الدراسات، إلى المهندس والعمال والعجوز والساقي. كل هؤلاء يمرون بتجربة واحدة هي تجربة الموت. ولكن لكل منهم ردة فعل مختلفة. ويصبح حوار القبو هو حوار المدينة المدمرة في تلك الآونة.. الحوار الأخير لدريزدن. وتسد منافذ القبو جميعاً، ويصبح القبو قبراً، ويحكم على تلك المجموعة بالموت.

عندئذ تسقط جميع الأقنعة، وإذا بتلك «الشرذمة من الرعاع» المكونة من العمال الأربعة كارل وأميليا وهينريش وجيني هي الأقوى، هؤلاء العمال الذين يندمون لأنهم سكتوا ولم يثوروا على الإمبراطورية الغاشمة، فمهروا بذلك صك إعدامهم. إذن، المسؤولية تعم الجميع، كلهم ساهموا ببناء الإمبراطورية النازية بنسب متفاوتة، ويصبح من الواضح والحتمي أن الشر الذي يصنعه المستغلون الرأسماليون وضباط النازية القديمة والجديدة سوف يؤدي إلى دمارهم هم أنفسهم، وتتحول أميليا «الداعرة» - كما كانوا يسمونها محتقرين - إلى قديسة حقيقية، ويتكشف فيها ضياء الإنسانية الرائع، عذوبة الأنثى وحكمة الآلهة.

يلجأ الآخرون مطأطئي الرؤوس إلى صدرها نادمين، وكأنها رمز للضحية التي صنعتها مطامحهم الدموية، والتي تمنحهم في لحظة الفناء بركاتها ببراءة.

مسرحية «مصطفى الحلاج» عمل درامي متين البنيان، يعتمد على تفسير الشخصيات، وليس على تحليلها، من خلال موقف حاد وحار في مواجهة الموت. هي مسرحية كتبت لتندد بالحرب العدوانية التي شنتها ألمانيا وتشنها إسرائيل اليوم، وتنادي بالعمل لأجل السلام حتى عن طريق الكفاح المسلح، لأن النهاية قد تأتي في لحظة لا ينفع فيها الندم.

مسرحية فيها كثير من الشعر، وكثير من اللمسات الإنسانية المتألقة. إنها تبدأ من أصول المسرح الكلاسيكية، لكنها تملك أيضاً عيوب مسرح الحلاج، التي تظهر لنا أيضاً في «الدراويش يبحثون عن الحقيقة»، وهي الإطالة والإسهاب إلى حدّ التكرار، والأسلبة في صياغة الحوار، والمباشرة أحياناً في التعبير عن الأفكار، مما يقطع تسلسل رؤية الشخصيات لواقعها ولنفسها.. ويفرض عليها رؤية المؤلف من الخارج.

إذا كان النقد الرئيسي ناجماً عن عدم الاقتناع، فلا ننسَ أن المسرحية تنتمي إلى المدرسة التعبيرية، لا الواقعية.

* * *

أتى عرض المسرح القومي لمسرحية «احتفال ليلي خاص لدريزدن» مفاجأة سارة في موسم بارد. لقد استطاع المخرج علي عقلة عرسان خلال فترة تدريبات قصيرة أن يقدم واحداً من أفضل أعماله على المسرح، بل ربما أفضل عرض قدمه «المسرح القومي» حتى اليوم لكاتب محلي، وأن يصل بنص الحلاج إلى درجة تركيزه الدرامي. وقد أعد عرسان المسرحية إعداداً أكد على دراميتها وحرارتها، واحتفظ لها بمميزاتها الشعرية، وحجب عنها ميلودراميتها، فأكسبها الإقناع والحياة. كما حافظ على التفسير الأساسي الذي يلهمه النص للقارئ، فدمج مفهوم النازية بالصهيونية، مبرراً تلك العلاقة الداخلية بين دريزدن وتل أبيب، بل بين كل الأمم الباغية، مكسباً الحدث التاريخي عبرة عميقة وإيحاء مشرقاً إلى حد التفاؤل بنهاية المعتدين. وكما يقول: «لقد دفعت مدن ألمانيا الحساب، وكانت الحرب التي شنها الحلفاء ضد النازية حرباً عادلة ومشروعة، ولولاها لاجتاح النازيون العالم، وحكموه بالدم والحديد والنار.» ويتابع: «وإنَّ ندم العمال الألمان وغيرهم في أثناء المحنة وبعد فوات الوقت لا يعفيهم من المسؤولية.»

إنَّ الجديد في إخراج علي عقلة عرسان لهذه المسرحية هو تخليه - خصوصاً في الفصل الأول - عن كثير من تصنع التشكيلات وجمودها، وعن آلية

الحركة عند الممثلين، وبالتالي.. إفساح المجال بشكل واسع لحيوية وعفوية في الأداء، استطاع معهما نجوم مسرحنا القومي التخلص مما يُثقل كواهلهم ويكبل أقدامهم، فإذا بهم هذه المرة يظهرون تفوقاً وانسجاماً على الصعيدين الفردي والجماعي، بل أكاد أقول إنّها أكثر المرات التي أجدهم منسجمين فيها بروح الفريق الواحد. وقد يخيل للمرء أن تحررهم من ربقة التشكيل قد أثر سلباً على جمال العرض، لكن الحقيقة أن جمال المسرح يبرز أكثر وأعمق من خلال مثول المخرج في العمق، وليس على السطح. المخرج ظلٌ من الداخل ينفرد على المسرحية، لهذا فعندما يلمح المتفرج الذكي ظل المخرج أمامه على المنصة.. يفقد اهتمامه وحماسته بالعمل ويدرك أنه يشهد دمى يحركها ذلك المخرج بخيوط. استطاع عرسان في هذا العمل أن يتخلى عن ميكانيكية العمل نحو حرية الإبداع، دون سعي نحو التزيين. إذا كانت هناك نقاط تلفت الاهتمام في إعداد العمل، وفي إتقان إضاءته وجودتها، وفي استخدام المستويات المتعددة، وخلق التشكيلات المتناسقة، فقد استطاع عرسان كمايسترو بارع أن يسيطر على مجموع فرقته، (بما في ذلك الديكور والتمثيل والإضاءة)، أن يتجنب أي عثرة بالغة تعلق بالذهن، فيصبح الانتقاد موجهاً إلى هنات بسيطة هنا وهناك. من هذه الهنات:

- إغناء الطرف الأيمن من المسرح بالحركة، وإهمال الأيسر، بما أثر على توازن المنصة. هنة أخرى أتت مع برود الإيقاع في الفصل الثاني إلى حد يبعث على الملل. وإن كان من المحتم على الفصل الثاني.. فصل الموت.. أن يكون أكثر بطءاً وجموداً، فإن هذا لا يعني إشاعة الملل في صفوف المتفرجين، لأنه الخطر الأساسي في المسرح.
- في الفصل الثاني يستعرض الممثلون عضلاتهم واحداً تلو الآخر، بينما يظل الباقون جامدين، لا تكتسي ملامحهم وحركاتهم إلا بقليل من ردود الفعل.
- لا يخلو رسم الحركة من بعض الافتعال أحياناً.

بالنسبة للأداء التمثيلي، ساد التقارب والانسجام الممثلين بحيث تصعب المفاضلة بينهم. ظلت منى واصف في القمة، التي وصلت إليها عن جدارة. كانت واثقة، بسيطة، مقنعة ومعبرة. أخصها بهذا، لأن دورها - بتنوع مشاعره الداخلية وعلاقة الآخرين به - هو أصعب دور في المسرحية، ولأن جميع الأدوار الأخرى تأخذ إمّا صيغة ثابتة طوال العمل، أو صيغتين على أكبر تقدير. لقد كانت (أميليا) إنسانة وفكرة، داعرة وقديسة، كانت محبة حيَّة أمامنا. كما أبدت ممثلتا المسرح القومي ثراء دبسي، ومها الصالح قدرة مشابهة وجديرة بالاحترام أيضاً بكل ما بذلتاه من جهد وموهبة وحيوية.

لعبت العناصر التأثيرية المساعدة دورها بشكل جيد، من الموسيقا التي اختارها حسين نازك، وساعدت على إضفاء منحى تعبيري على المسرحية، إلى ديكور نيرة ثابت، الذي اتسم بمستويات عديدة وألوان هادئة، وحبذا لو كان أكثر واقعية، كأن توضع براميل حقيقية ويخفف وضوح الألوان.

لعبت الإضاءة – كما أشرنا – دورها بإتقانٍ ساعد على إضفاء مسحة من الجمال والتركيز الدرامي على العرض، دون بهرجة أو مبالغة.

تلك هي واحدة من المرات القلائل التي شعرت فيها بالفخر وأنا أشهد عملاً تتكامل عناصره وتتعاون من أجل خلق إبداع وفن جيدين، دون افتعال ولا صراخ. لقد قدم «المسرح القومي» عملاً مركزاً، بسيطاً وجميلاً. وإن كان قد قصَّر في توصيل جميع ما قاله المؤلف، فإن هذا هو الفارق الحتمي بين النص المكتوب والعرض المسرحي. يكفي المخرج أنه قدم وجهة نظر خاصة بعرسان، وليست خاصة بدريزدن والمؤلف مصطفى الحلاج فقط.

* * *

ممدوح عدوان

محاكمة الرجل الذي لم يحارب

«فرقة المسرح الجامعي - دمشق - مع فرقة فتح»

هي أول عمل بين مسرحيات عدوان الثلاث الأولى، (المخاض – المتهمون ومسرحيتا الأنفة الذكر)، يرتقي إلى خشبة المسرح، كما أنَّه أول عرض يقدمه المخرج بسام العيد في سورية.

مسرحية ممدوح عدوان مسرحية سياسية ساخرة تعتمد على استدرار تصفيق الجمهور وحماسته من خلال التنكيت السياسي. إنها تدور في عصور الخلافة وتتحدث عن غزو هولاكو. لكنها - وبشكل يجعل الرمز فجاً - تتحدث عن نكسة عام ١٩٦٧، وتحمل أبعادَها وخلفياتها المعاصرة من خلال محاكمة رجل لم يحارب، موضوع في قفص وممنوع عليه الكلام، بينما يلوكه ويتقاذفه كل من النائب العام ومحامي الدفاع، وهما كما يبدو قاعدة لعبة كبيرة مكشوفة قمتها القاضي النائم الذي يحمل الحكم جاهزاً في جيبه بحق المتهم. من خلال هذا كله، وشهادة الشهود التي تتجسد في لوحات مغرَّبة أمام المشاهد عن طريق الاستعادة الذهنية أو المسرح داخل المسرح، يتقصى ممدوح عدوان أسباب امتناع الرجل عن الحرب، وفيما إذا كان هو الوحيد الذي امتنع. إنه لم يحارب لأنه كان جائعاً، لأنه لم يتدرب جيداً، ولأنه يعاني قهراً في وطنه يجعله يعجز عن مواجهة أعين الرجال في القتال. وسرعان ما نكتشف أنه ليس الوحيد الذي لم يحارب، وأن الذين يجيدون حمل السلاح خسروا المعركة دون قتال أو بسبب الأوامر.

أخيراً، والبلاد تطير رقعةً رقعةً تحت أقدام التتار، والمحكمة العوراء تنتقل إلى الوراء بجميع طاقمها وبالشاة المقيدة في قفص كما قيد الإنسان الفلسطيني وتُوجر به في السنين الماضية، يقرر حاجب المحكمة أن يفرج عن المتهم ليرفعا سيفيهما معاً ويقاتلا حتى النهاية، لأن هذا هو الحل الوحيد. إنها مسرحية تعيد أسباب النكسة إلى قهر الإنسان من الداخل وفي داخل الأوطان.

تعلو النص طبقات من الشحم قد تكون كل واحدة منها مغرية وحدها، لكن تراكمها لا يخدم رشاقة البناء الدرامي للمسرحية، (مهما كان شكلها). أما مشاهد الاستعادة الذهنية، فهي كثيرة ومربكة للمخرج. ورغم أنها تطرح أموراً إنسانية عميقة وهامة، إلا أنها تظل جزئيات لا تلتحم تماماً بالمحور، مما أدى إلى برود حركة النص منذ منتصف الفصل الأول وحتى نهايته بشكل خاص. إن ما يدور داخل ذهن عدوان من أسباب للهزيمة هي ما حاول أن يعرضه علينا. لكن الصراع بين الرمز والحياة لدى كل من الشخصيات الأساسية يجعل إنسانيتها تضيع وما تنطق به من عبارات مؤثرة أحياناً غير مقنع.

أقول هذا بما يخص أبو الشكر (المتهم)، وبما يتعلق بهيئة المحكمة. الشخصيات المقنعة إنسانياً اقتصرت على الزوجة والحاجب، أما ما بقي فهي أصداء لتقديم فكرة ما.. وسيلة وليست غاية.

تقدم مسرحية عدوان تقنية جديدة على مسرحنا تضيف خطوة إلى ما قدمه سعد الله ونوس في «حفلة سمر» و«مغامرة رأس المملوك جابر»، لكنها تظل من أسهل أنواع المسرح، لأنها تركيبية، تنطلق من الأفكار، وليس من الإحساس، ولأنها أيضاً تعتمد النكتة المفاجئة كالطلقة لكي تثير الجمهور. إذا كانت سخريتها سوداء وسلبية، بل وجارحة، فلأن الموضوع السياسي الذي اتخذته يدعو لذلك، طالما أجزاء من الوطن ما تزال مغتصبة، وطالما أن الإنسان العربي بوجه عام يلقى القهر داخل حدود وطنه، ويحاول أن يتنسم شيئاً اسمه الحرية. حتى الشخصيات الثانوية، مثل (أبو سليم وعبد الله بن عبد ربه)، تمثل نوعاً من السلبية الشائعة والقائمة على المفاخرة الكاذبة، أو على مفهوم «الأرض ولا العرض» الخاطئ.

إن مشكلة عدوان هي أنه يحول الإحساس الصادق إلى فكر، ثم يصوغه مسرحياً، أو إنّه يصوغ من الفكر مسرحاً دون انفعال وجداني وإنساني صادق. لكن «محاكمة الرجل الذي يحارب» تظل واحدة من أبرز النصوص الرائدة التي ظهرت في المسرح السوري، وبالتأكيد، هي من أفضل ما كتب عدوان للمسرح حتى الآن. إنها، مع قتامتها، بل لأجل قتامتها اللاذعة، تضع الأصبع على الجرح. فلنتألم قليلاً. كلنا مسؤولون. لقد أحببت هذه المسرحية لعفويتها وجرأتها في طرح الأمور، ولتلمس الجراح، ولصدق كاتبها.

إن الأمر الذي يشهد لممدوح عدوان بالموهبة الحقة - إلى جانب جرأته وطرافة حواره وتكنيكه الحديث والجيد - هو أننا نكاد لا نلمح فيه آثار الشاعر الذي يكتب للمسرح قسراً، أي إنّه لا يظل مقيداً بشكل إبداعه الأساسي، بل يحاول تلمس النواحي التقنية للفن الجديد الذي يمارسه.

قدمت المسرحية لأول مرة في مهرجان الجامعة المسرحي مع ممثلين هواة، وأخرجها حينئذ المخرج الشاب بسام العيد كأول عمل له في القطر، ونالت النجاح كنص في المقام الأول، كما لاقى ممثلوها التشجيع لكونهم هواة موهوبين في المقام الثاني.

المسرحية ليست صعبة الإخراج، لكنها تحتاج إلى تحريك النص من خلال اللعب بأسلوب الأداء التمثيلي والاعتماد على الإيماء والكاريكاتير، فضلاً عن اللعب بالمؤثرات الضوئية والصوتية، ذلك لأن النص يفرض هذا البرود الملحوظ في الحركة من خلال جمود خمسة أشخاص خلال مشاهد عديدة، هم (القاضي – النائب المحامي - الحاجب - والمتهم). لذا أتى إخراج الفصل الأول وكأن المخرج غائب تماماً عن العرض. ولكن ما إنْ بدأ الفصل الثاني منذ دخول الزوجة، حتى بدا جهد بسام العيد واضحاً وجيداً في رسم حركة المشاهد المختلفة. لكنه كمخرج لم يعمل - وهذا ما يدهشني - على توجيه أسلوب الأداء في عرضه، فأخذ كل ممثل يلعب على هواه، رغم أن هذا التلاؤم يبدو أسهل مع الهواة منه مع المحترفين.

ظلَّ الأداء عموماً دون المطلوب، وظل معتمداً على أسس تلقائية دعت بعض الممثلين إلى الارتجال، وهذا سيء للغاية. إن الجامعة لا تخلو من مواهب حقيقية، لكنها تحتاج إلى السيطرة وتوجيه وتعب. وإذا وضعنا في اعتبارنا وجوب سيطرة المخرج التامة على كل عرضه المسرحي، لوجدنا أن الإضاءة لم تلعب إلا دوراً ضعيفاً وغير منتظم في المسرحية، مما زاد من نقص جمالية التكوين والحركة، بينما كان لها أن تلعب أهم دور في تلوين مشاهد الاستعادة الذهنية وتنويعها. وقد تحسنت في الفصل الثاني، حيث تضافرت جميع العناصر.. من النص وحتى الإخراج والمؤثرات.. على إعادة ما افتقده المتفرج منذ أواسط الفصل الأول.

يظل إخراج هذه المسرحية باهتاً، (بسبب من افتقاد النص إمكانيةَ الحركة ربما)، وإذا كان الإخراج قد اقتصر على تدريب الممثل الهاوي، فقد نجح بسام العيد مع بعض الموهوبين ممن ذكرت، لكنه لم ينجح في اللعب بالممثل عموماً لجعل العرض يوازي النص كوميدية وسخرية. كان الجمهور يضحك للنكتة، ولم يضحك أبداً للنكتة الممثلة. من هنا، كان أبرز ما في العمل هو النص بالتأكيد. أتمنى لو حاول بسام العيد أن يقدم أعمالاً قليلة العدد من حيث العناصر، إذ إنّ فيها وحدها ما يثبت قدرته كمخرج.

عرض فرقة فتح:

وهاهيَ المسرحية من جديد في مهرجان دمشق الرابع للفنون المسرحية تقدم باسم «فرقة فتح» المسرحية، ويخرجها مخرج شاب أيضاً تخرَّج من بلغاريا وأخرج للمسرح القومي مسرحية ناجحة، هو حسن عويتي. كما يلعب بطولتها شاب آخر من خريجي معهد التمثيل العالي بمصر، هو خليل طافش. فماذا كان مصير العرض ومدى نجاحه؟

لا أود أن أعقد مقارنة بين عرض الجامعة وعرض فتح، لكن الملاحظ أنه بينما تميز العرض الأول ببحثه عن مسرح فقير، بدا واضحاً على الثاني

تعلقه بالزخرف والبهرجة التقنية إلى حدٍّ إضاعة الكلمة عن مسارها الصحيح، وانحدر حتى بمستوى الكوميديا إلى نوع من التهريج المفتعل.

النجاح الذي حققه حسن عويتي في «اضبطوا الساعات» لمحمود دياب تدهور في عمل تعس الحظ هو هذه المسرحية، ولم ينجح في إبهار المشاهد بالرغم من جميع الوسائل التي لجأ إليها. ورغم أن كل عنصر في عرضه كان مكتملاً: فالحركة المسرحية حيوية، والإضاءة تؤدي دورها جيداً، وتأثيرات الصوت ممتازة، لكن الانسجام في العرض لم يتحقق، ولم يصل بالكلمة إلى مآلها عند المتفرج، بل أصبح كل هذا الشكل والجهد التقني بهرجة ليس لها مبرر، تخون النص أكثر مما تخدمه. الغريب في الأمر، إن نص ممدوح عدوان ليس بهذه الصعوبة، وإنما يحتاج إلى ذوق مسرحي وممثل ذكي، أكثر من حاجته إلى كل هذه الارتباكات.

وزاد الطين بلة محاولة بطل المسرحية (أبي الشكر) – رغم احترافه وجودة إلقائه الواضحة – التزام خط لا يحيد عنه من الأداء الواقعي الهادئ في مسرحية تركيبتها الأساسية غير واقعية، فكان في موقفه مخلاً بأسلوب التمثيل العام – تماماً كما أخل به أحمد خنسا عندما أدّاهُ أداءً ميلودراميا في عرض الجامعة – بل بدا هنا أشد إخلالاً في عرض مليء بالبهرجة واللامعقول.

كما وقع المخرج في لبس تفسير شكل مسرحيته، الذي تركه ممدوح عدوان غامضاً: ترى، هل يجري الحدث في محكمة حقيقية ومتفرجو الصالة هم روادها، وبالتالي.. فالمشاهد التي نراها ما هي سوى تجسّد في خيال هيئة المحكمة من خلال حوارهم مع الشهود؟ أم هل الأمر ببساطة هو لعبة مسرحية معلنة صراحة للمشاهد تقدم فيها محاكمة رجل لم يحارب؟

* * *

الهيئة العامة السورية للكتاب

علي عقلة عرسان

الغربــاء

«المسرح القومي في دمشق - سورية»

«إن المسألة هي، لا أن تجعل الحياة على المسرح، بل أن تجعل المسرح يحيا .»

جان كوكتو

مسرحية «الغرباء»، من تأليف وإخراج علي عقلة عرسان، مسرحية تدفع إلى الحيرة، ويصعب الحديث عنها. إنها استمرار لما بدأه الكاتب-المخرج في «الفلسطينيات» من عرض تاريخي للقضية الفلسطينية. لكنه، إذ كتب الأولى بطابع تسجيلي، فقد سعى لكتابة الثانية بطابع درامي. مع ذلك، تظل المسرحية محيرة للناقد، لا لأنها صعبة أو مبهمة، بل لأنها طراز واضح جداً من المسرح. إنها مسرحية جادة وهدفها كبير، لكنها في رأينا، لا تمثل المسرح.

المسرح شيء آخر، شيء مضيء، كثيف ومركز. المسرح هو دراما الصراع الإنساني المرهف والمقنع في آن معاً، بحيث يستثير المشاعر ويدفع العقل إلى التفكير والتأمل. المسرح يبعث في روح المشاهد متعة خفية إن كان عن طريق الخوف والشفقة، أو عن طريق الضحك. إنه يكشف وينور.

مسرحية «الغرباء» رغم جميع طموحاتها الجادة، (وعلي عقلة عرسان جاد دائماً في كل أعماله)، مسرحية غير ممتعة، فعرضها يستمر ٣ ساعات ليقول ما هو معروف تماماً ومفهوم تماماً، وبشكل تقليدي إلى حد بعيد.

بالتالي، يخرج المرء من العرض دون أن يدري هل أحب المسرحية أم هو ضدها! ولن أسجل جواباً على هذه النقطة، ولكني بالتأكيد خرجت من المسرحية دون رغبة في أن أشاهدها مرة أخرى، وهذه الظاهرة البسيطة جداً هامة جداً بالنسبة لي في إصدار حكم عام، لا شخصي، على المسرح.. أي مسرح.

الغرباء والرموز السهلة:

تاريخ القضية الفلسطينية يُعرض علينا كاملاً من خلال قصة غرباء أتوا إلى قريةٍ، زرعوا فيها الفتن، واستوطنوها، ثم ما لبثوا أن استطالوا في حكمهم وتحكمهم إلى أن هبت القرية المستسلمة تدافع بالسلاح عن حريتها وسلامها. المسرحية، إذن، تعرض المسألة منذ الهجرة اليهودية وحتى معارك تشرين، ولا تهمل كل ما جرى بينهما من أحداث هامة، فتركب كل قضية عامة على مسألة فردية لتنقل الوثائق إلى دراما. فهل وفقت؟ إنّ الدخول في جميع التفاصيل الحديثة أمر غير مقبول درامياً. إن الدراما تعتمد الاختيار والاختزال.

في «الفلسطينيات»، كان العيب البارز هو أنَّ المسرحية ظلت في العموميات، ولم تُعرض أحداثها من خلال قضية خاصة. هذه المرة، حاول عرسان أن يتخلص من العيب المذكور، فبنى حبكة درامية من قصة قرية. لم يكن الحل موفقاً، لأن الخاص، الإنساني والحي، لم يتحقق على المسرح، بل ظل ما شاهدناه مجرد دمى تحركها وتنطقها إرادة المؤلف–المخرج.. دمى بلا حياة. ومرة أخرى، تجهز الرغبة السياسية في قول كل الأشياء دفعة واحدة على فن المسرح، فإذا بنا أمام سلسلة من الحبكات والصراعات، (وأحياناً عبر

حوار ذكي)، لكن كل هذه التفاصيل باهتة وغير مقنعة، والأسوأ من ذلك أنها دائماً متوقعة من قبل المتفرج، ذلك لأنها تروي حكاية مركبة في رموز هشة، أحادية التفسير، لا تخرج عن المعهود فيما يقال حتى في الكتب المدرسية، كما لا تخرج عن التقليدية في فن العرض المسرحي.

عندما ينقل علي عقلة عرسان أفكاره إلى نصٍّ مسرحي فني، نجده يغرق في الظواهر، فيفاجئنا بعد حين لاهث الأنفاس بتفاصيل منسية، تدهش المتفرج لأنه يكتشف أن ما يظهره المؤلف هو عكس ما يضمره، وتختلط الأمور إلى حد كبير.

يتأكد هذا في الفصل الثاني من المسرحية، الذي هبطت فيه على جميع المستويات.. من النص إلى الأداء إلى الإخراج، بل قد أقول أيضاً إنها هبطت في نهايتها من حيث الفكر أيضاً. برز هذا العيب بشكل خاص في أدوار يوسف حنا (يوسف)، عدنان بركات (المختار) وبسام أبو غزالة (سعيد).

لم ينس عرسان أساس المسرح وهو الصراع، فمسرحيته غنية وملأى بالصراع، لكن هذا الصراع لا يثيرنا، لأنه لا يحمل أي طابع واقعي من جهة، (رغم أن الأحداث التاريخية حدثت على خارطة الواقع)، وأعني بالواقع هنا المدرسة الواقعية، التي كان ممكناً أن تتحقق من خلال جوِّ القرية، كما كان خليقاً بكاتب كمحمود دياب.

كما أن الصراع لا يثيرنا، لأنه لا يحمل أيضاً أي طابع شعري، (وهو ما نجده في كل التراجيديات الممتازة). الرمز هنا مسطح إلى حد السذاجة، والنتيجة سهلة التنبؤ. صحيح أن الإغريق كانوا يعرفون قصص ما يشاهدون من مسرحيات، لكن المعالجة كانت تثري الموضوع كل مرة وتمنحه أبعاداً جديدة، أكثر شمولاً وإيهاماً في الوقت نفسه.

هنا، يختلف الأمر، فالفكر أصلاً ، كما يبدو، مسبق على الرؤيا الدرامية، فجرت محاولة لتفصيلها على قياسه، وبكامل الوعي والتخطيط.

لذا، فالحدث الحقيقي الإنساني يظل من البداية يحلق في آفاق الرمز، لا الواقع. ويصر المؤلف على ذلك في اللجوء إلى وسائل غير درامية أحياناً كي يسوق لنا فكرة سياسية ما.

حتى على صعيد الفكر السياسي، نجد معالجة المسرحية عبارة عن عرض مسطح للأشياء، لأنه يتلمس جوانبها المختلفة دون تركيز على البعد الإنساني العميق لأحداثها، وهو ما كان يمكن أن يدعم ويغني البعد الفكري والعام. السذاجة ليست العلة التي أدت إلى مأساة فلسطين، نحن لا ننسى ما يقوله التاريخ عن الخيانة حيناً، وعن إغواءات المال، وعن طبقة الأثرياء والتجار وغيرهم ممن كان لهم دور رجعي تماماً، وليس ساذجاً فحسب في مسار القضية.

لقد حاول عرسان تدارك ذلك لاهث الأنفاس في الفصل الثاني، فاضطربت شخصية المختار بين يديه، ثم ما لبثت أن سارعت إلى قيادة حركة التحرير. كيف؟ لست أدري.

حتى الغرباء، نجده يعاملهم كشخصيات مسطحة، فهم أشرار تماماً ومخادعون إلى حد أسطوري. إن الإدانة الأساسية لهم - طالما أن المسرحية تعتمد الأفكار والرموز بشكل مباشر من وراء ستار الحدث الدرامي للواقع الشفاف - هي أنهم يرقصون، وأن فتياتهم تلبسن التنانير القصيرة وتمارسن الجنس مع شباب القرية! بالطبع، للغرباء لهم عيوب أخرى عديدة في المسرحية، ولكنها نادراً ما ترتفع إلى مصاف التحليل السياسي والنفسي للشخصية الصهيونية. أما أهل القرية، فيكاد عرسان أن يقول لنا إنّهم المسؤولون وحدهم عما جرى لهم، وعليهم - بالتالي - وحدهم تحمل جميع التبعات.

بدا الفصل الأول من فصلي المسرحية، على أية حال، أكثر تماسكاً وتركيزاً وإقناعاً من الفصل الثاني بكثير، فقد بدأ بتقديم شخصيات، وشخصيات تتحاور، بل تتصارع. إنه يعرض قدوم الغرباء بشكل موضوعي

إلى حد ما، كما بدأ يعرض تصرفاتهم بشيء من الإثارة المسرحية الناجحة. كان ممكناً للمسرحية أن تنتهي تماماً مع الفصل الأول نهاية أكثر نجاحاً وإيحاء. ولكن المؤلف لم يشأ إلا أن يطيلها ليعرض بقية التاريخ دون أن يفسره بشكل جديد أو عميق. يمكننا القول إنّ الفصل الأول كان فصلاً جيداً على وجه الإجمال.

رغم اضطراب مشاهد الحوار الثنائية في الفصل الثاني، فقد تمتعت بأسلوبية جيدة ومركزة من حيث العبارة، ولو كان المؤلف قد مهَّد لها من قبل واستطاع أن يحدد بوضوح موقفه من الشخصيات على الصعيد الإنساني، وليس الرمزي فقط، لبلغت ذروة من التوفيق لم تصلها - بكل أسف - بل لهثت على سفوحها بشكل يدعو للرثاء.

العرض المسرحي:

أما من ناحية العرض المسرحي، فقد أغنى إخراج علي عقله عرسان نصه ضمن إطار المنهج التقليدي الذي عمل فيه، واستطاع - خصوصاً في الفصل الأول - أن يجعل الحركة تدب في أرجاء المسرح بعفوية وحرارة، مهتماً بتفاصيل التكوينات الجماليّة في الوقت نفسه.

كان الإخراج يسير في خطه البياني مع النص، يرتفع مستواه عند مقاطع الجودة، ويهبط عند مقاطع الرداءة. استغل عرسان المجموعات الكبيرة إلى أقصى حد، كما اهتم بتفاصيل أدائها الطبيعيّة، وخلق لنا على المسرح حركة دائبة تتعارض فيها الخطوط بشكل حاد وقاسٍ، بينما جعل أولئك الذين يقفون موقفاً وسطاً – كالمختار - يتحركون في خطوط دائرية لينة. لذا، يمكننا القول إنَّ شكل المسرحية الإخراجي أتى متوافقاً مع محتواها. تظل علة أن يخرج المرء مسرحيته، لأنه يحرمها غالباً من أية رؤية جمالية أو تفسيرية خارجة عما أراده كمؤلف، وبالتالي يضطرنا للحكم بأشد موازين القسوة على العمل الذي نشاهده، لأنه يشكل كلا متكاملاً.

استطاع ممثلو المسرح القومي، (الشباب هذه المرة)، أن يثبتوا طاقات جيدة، وبرز بعضهم بشكل متألق وملحوظ. ولولا الملاحظات الأساسية التي تحيط بهم كمجموعة في لجوئهم إلى المبالغة في الأداء والتصنع في الإلقاء والحركات الزائدة التفصيلية، لقلنا إنّنا نشهد للمرة الأولى عموماً إجماعاً في الأداء الجيد. لقد كان الممثلون أكثر عصبية مما يجب حيناً، (مثل اسكندر عزيز)، فلجؤوا إلى أساليب الميلودراما الممجوجة، أو كانوا أكثر نمطية مما يجب، (مثل يوسف حنا)، فلجؤوا إلى الإلقاء المتصنع الممطوط المفتعل (فيما عدا المشاهد الأولى)، أو كانوا هائمين في فهمهم لأدوارهم، (مثل بسام أبو غزالة)، أو كانوا يؤدون دورهم بمفهوم مسطح، (مثل عدنان بركات). أما عبد الله عباسي، فتمتع بأداء نفسي مرهف لا بد وأن نتوقف عنده قليلاً، لأن عبد الله عباسي لا ينجح دائماً، لكنه ينجح أحياناً إلى حد فائق وملفت للنظر. أعتقد أن السبب هو محاولته للحفاظ على جو نفسي مبدع في العرض المسرحي على منهج ستانسلافسكي، الأمر الذي كان يفلت من بين يديه أحياناً. هنا، وجدته متألقاً، مستفيداً من لحظات الصمت بالتعبير المستمر الحي والهادئ، الذي جعل السكون يدب في أرجاء الصالة مع صمته وحركته وإيماءاته المختلفة. كان الوحيد تقريباً الذي امتلأ دوره بالغنى النفسي والتطور. إنه ساذج، لكنه يكشف الحقيقة، ويدرك أبعاد الخديعة، فيقاتل، ثم يفقد ذراعه، فيمر بتجربة اليأس، وينهض من جديد ليقاتل حتى الاستشهاد. هذا دور إنساني بارز ومتكامل من التأليف وحتى التمثيل، فيعلق بالذهن، لكن عرسان لم يهتم به بحيث يصبح الدور المحوري في المسرحية، وعامل الربط الأساسي فيها.

بدا الديكور تلفزيونياً مرة أخرى، وبعيداً عن الحداثة والاستفادة المسرحية الرمزية من معطيات الفن التشكيلي. في رأيي، إن الديكور الذي يتلمس الواقعية على المسرح يفشل، لأنه لا يحققها إلا بنسبة ضعيفة.

لقد خرجت «الغرباء» إلى النور مسرحية جادة ومرهقة، لكنها ليست المسرح كما نفهمه ونحبه فكراً وشكلاً، بحيث يمكن أن ينور الجمهور ويمتعه.

* * *

حفلة سمر من أجل ٥ حزيران

«فرقة المسرح - دمشق»

مسرح اليسار السياسي:

لعل «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» هي أهم مسرحية ظهرت عقب هزيمة حزيران ١٩٦٧، وهي عمل يستفيد بآن واحد من أسلوب لويجي بيرانديللو (المسرح داخل المسرح)، وعلى وجه التحديد من مسرحيتيه «الليلة نرتجل» و«ست شخصيات تبحث عن مؤلف»، ومن المسرح التسجيلي الذي يتزعمه اليوم في العالم بيتر فايس مؤلف «مارا – صادا»[1]، ليعبر فيها ونوس عن هموم الهزيمة ويجيب على جميع الأسئلة التي تتبادر إلى ذهننا حول أسبابها من محاور شتى. فكيف صنع سعد الله ونوس ذلك؟ المسألة لها بُعدان: واقعي ورمزي. نحن في مسرح يقدم عملاً مسرحياً عن حزيران ١٩٦٧، ويحضر العرض عدد من الرسميين. فوق المسرح – الذي يشير إلى أبعاد أكبر من حجمه - نرى قضية مصيرية تتعرى، نراها ككرة الثلج وهي تنحدر فتزداد تضخماً وكبراً. يريد المخرج أن يقدم قصة الهزيمة كمهزلة

---

(١) استعار ونوس من فايس حتى أسلوب العنوان. عنوان فايس الكامل هو: «اضطهاد واغتيال جان بول مارا كما قدمته فرقة تمثيل مصحة شارنتون تحت إشراف السير دي صاد». عنوان ونوس الكامل هو: «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران يشترك فيها الجمهور والتاريخ والرسميون وبالإضافة إليهم ممثلون محترفون».

تعتمد التزييف، وعندما يثور المتفرجون ويطردونه ليقولوا كلمتهم هم ويناقشوا من هزيمتهم الأسباب والنتائج الحقيقية، نرى - فجأة وفي اللحظة الحاسمة - كيف تقفز قوى القمع فتمنعهم - كما منعتهم من قبل عندما أتت لحظة الفعل - من ممارسة حقهم في التعبير والفهم، ومن ثم المشاركة في النضال. قد تكون جرأة هذه المسرحية في التعرض لسياسة الإيهام والكبت هي أحد الأسباب التي صنعت شهرتها، خصوصاً وأنها منعت من العرض طيلة سنوات ثلاث[1]، لكن ذلك من جهة أخرى أدى ببعضهم إلى إساءة تفسيرها، فرحبت بها جماعات على أنها إحدى أصوات الثورة المضادة، وخافت منها جماعات على اعتبار أنها طعنة موجهة إلى القوى التقدمية. ورغم هذه العوامل الجانبية، كانت «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» غير ذلك.

«حفلة سمر» أراد لها كاتبها أن تكون عملاً تقدمياً يحرض ويحض على مزيد من الثورة.. أراد لها أن تكون صرخة سياسية جريئة، ساخرة ومتوجعة، بقدر ما هي مفجعة. لكن، ما الذي أغنى تلك الصرخة وجعل من مباشرتها فناً طليعياً رفيعاً؟ أهو الشكل الفني الذي يحطم الجدران الأربعة في آن واحد بدلاً من جدار واحد، أو يبنيها بناءاً جديداً يضم الخشبة والصالة، الممثل والمتفرج؟ أم ترى هي الجرأة في طرح أمور افتقدنا سماعها طويلاً؟ وماذا كان التأثير والدافع من تقديمها متأخرة عن ظهورها: التحريض أم التنفيس؟ أهم ما في «حفلة سمر» يظل الإخلاص، فهي مسرحيّة تتشبث بموقف واضح حر أمام ضغوط الأحداث العامة والبناء السياسي القائم على الإحباط والقمع في عديد من الأقطار العربية. إنها بداية واعية وواعدة لمسرح اليسار السياسي.

«حفلة سمر» لم تعالج الحدث السياسي الواقعي بتسجيلية محضة، بل بحثت في مسبباته، وجسدتها. والمسرحية ضمن أعمال سعد الله ونوس تنويع

---

(١) في أثناء منع عرض المسرحية في سورية عرضت في لبنان بأداء ممثلين سوريين، كما قدمها المسرح السوداني في عرض آخر، وأشيع أنها ستقدم خلال عام ١٩٧٢ في فرنسا.

جديد على لحن الخوف. ما أسميه الخوف هنا ليس مفهوماً سطحياً مباشراً، كما في «مأساة بائع الدبس الفقير»، وحتى في معالجة «الفيل يا ملك الزمان» البارعة، لكنه «الخوف» بمعناه الأشمل، معناه الديالكتيكي، أي ما يتضمن النقيض أيضاً.. وهو الشجاعة. الأمر لا يقتصر على مضمون المسرحية، وإنما عليها بذاتها كبناء فني. لقد عبر ونوس عن موقف تقدمي دون ريب، لكن ما يلفت نظر الجميع وإعجابهم بالمسرحية ليس تقدميتها فحسب، وإنما أمران: أولهما بعدها عن «الدعائية» وتهكمها على أساليبها المزيفة، وثانيهما الانطلاق من واقع هذه الأمة وآلامها للتحدث عن أخطر القضايا وهي قضية الحرية وقضية المسؤولية تجاه أحداث الوطن، أي الحرية والمسؤولية في الداخل والخارج، والهزيمة في الداخل والخارج. استطاعت «حفلة سمر»، فعلاً، أن تمس صلب أزمتنا، وتطرح التساؤلات الخطيرة حول ما كان وما يجب أن يكون. وهي تنتهي من دون حل جاهز نهاية مأساوية ساخرة، فيها جميع ما في واقعنا من تبرير وتزييف وإحباط. لكن الغريب فيها أنها حاربت الخطابة بالخطابة، وأنها عالجت واقع أمتنا بطريقة تبناها اليمين واليسار في آن واحد! لقد كان للزمن أثر مخرب في هذه المسرحية بشكل عميق، فالعوامل التي أدت إلى نجاحها الجماهيري والفني هي العوامل نفسها التي أدت إلى انحرافها عن أهدافها الواضحة نحو النقيض على هذين الصعيدين. ولكن، قبل ذلك، دعونا نستعرض محاولة ونوس الناجحة في ملاءمة المضمون مع الشكل وبناء دراما جدلية في المسرح العربي.

أسس لبناء دراما جدلية:

إن أكبر النواقص وأخطرها في المسرح المحلي هو عدم فهم طبيعة فن الدراما، ذلك الجهل الذي يقود إما إلى مسرح تجاري رخيص يفتقد الملامح الأصيلة الجادة، وإما إلى محاولات تفتعل التجديد عن ضعف، وتلجأ إلى

الذهنية والإغراق في الشكليّة والرمز واللغة حتى تفقد طابعها المسرحي[1].

إن انطلاقة أي مسرح ناشئ يجب أن تعي تجربة المسرح الأصلية، وفي اعتقادي أنها شرط أساسي ومسبق على الظاهرة المسرحية – وبذلك عليها أن تدرس تكنيك الدراما التقليدية بل والميلودراما، ومن خلال ذلك تضع أسساً لمسرح حديث، أجد في «حفلة سمر» أحد أفرعه التي تنضوي تحت لواء «الدراما الجدلية». إذن، على المسرح أن يحتمل صعوبة التجربة ومزالقها، وألا يقفز قفزات مفاجئة كالأضواء، التي تشع هنا وهناك ثم تنطفئ. على المسرح المحلي أن يلتفت إلى التراث الشعبي في نفس الوقت الذي يتحتم عليه فيه أن يعي تماماً أبعاد التجربة المسرحية العالمية وأحد اتجاهاتها. ليس المقصود بكلامي هذا أن القضية هي «هواية تجريب»، فزمن توفيق الحكيم لن يتكرر، كما إنّها ليست قضية استيراد شكل. القضية على وجه التحديد هي استيعاب شكل أو أشكال تنطلق من فهم أسس الدراما – نقدياً قبل كل شيء – وتطبيقها، رغم عثرات البداية، في أعمال ستصبح وتتكاثر ويكون لها الترحيب الجماهيري حتى تتحول إلى ظاهرة مسرحية، وليس إلى مجرد تجارب في المسرح. هذا ما كان بالنسبة لنماذج مسرحية مشابهة في أرضيتها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية لمجتمعنا العربي، وعلى وجه التحديد عند الكاتب الايرلندي شون أوكيزي، والكاتب الاسباني فريدريكو غارثيا لوركا، وعند عديد جداً من كتاب دول العالم الثالث في أفريقيا وآسيا. لعله أصبح يتوجب علينا قبل التردي في مزيد من الضياع أن نعود إلى الأصول البدائية

---

(١) لدينا عديد من الأمثلة على المسرح التجاري ومعظمها يدور في فلك الكوميديا الفودفيلية: مسرحياً محمود جبر «فرقة المسرح الحر» و«مسرح القهوة». أما النموذج الثاني فسأذكر نصوصاً حديثة كنماذج عنه «القمر والشياطين» تأليف عبد المعطي سويد، «عالم واسع فسيح الإرجاء» تأليف غسان ماهر الجزائري، بعض مسرحيات نواف أبو الهيجاء. أما كلمة «طابع مسرحي» فهي ترجمة لكلمة (theatrical)، أي ملائمة النص لأن يكون عرضاً مسرحياً ممتعاً وناجحاً.

القديمة، وإلى التقاليد والبديهيات المسرحية. أي إنه قد أصبح لازماً أن ننظر بعمق وتفحص إلى مسرح الشرق الأقصى، وإلى التراجيديا اليونانية، وإلى المسارح الشعبية الأصيلة، مع وعي معاصر لتراثنا الشعبي. كما أصبح لازماً أن نحذف كل المغالطات والانحرافات والصراعات التي شابت تاريخ المسرح. بعد هذه المقدمات الطويلة، نتساءل هل فعلت «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» كل ذلك؟ ليس تماماً، ولكنها مع ذلك حاولت أن تقف على ذات الأرض الصلبة التي نادينا بها، وأن تحصل على النتائج المطلوبة ذاتها.

كانت «حفلة سمر» قفزة ذات بعد درامي متماسك نحو مسرح طليعي، وكان للتجربة خطرها الكبير بالطبع: خطر أن تكون ضوءاً يشع قليلاً، ثم ينطفئ، لأنه بلا تيار.. بلا أسس. كنت أخشى في البداية أن تكون عظمتها كامنة في أنها تجربة جديدة يتيمة، وكان لا بدّ من التريث قبل إطلاق الأحكام، لكن سعد الله ونوس كان أكثر ذكاء وخبرة من معظم من سبقه من كتاب المسرح السوري، وأكثر وعياً لأهداف مسرحه نقدياً وفنياً: إذ عاد ليستلهم التراث ويبني مع مسرحه نظرة نقدية لا شك في قيمتها، ستترك أثراً بارزاً في بناء ظاهرة المسرح السوري الحديث. كتب ونوس «الفيل يا ملك الزمان»، فكانت بارقة أمل دعمها فيما بعد بنص أكثر تكاملاً مع منطلقات مسرحه وأهدافه هو «مغامرة رأس المملوك جابر»، التي نشرت في مجلة المعرفة (عدد مسرحيات جديدة)، وفي الكتاب الثالث من المكتبة المسرحية الصادرة عن وزارة الثقافة، ولكنها حجبت عن العرض لمدة عام كامل. يعبر ونوس عن هاجسه الإبداعي وتصوره لدور الكاتب المسرحي بشكل عام ضمن هذه الظروف السائدة قائلاً:

«إن أي موقف يحاول الخروج من خدر الكذبة والتلاؤم لابد أن يكون مراجعة داخلية قاسية تكشف انعكاسات أجهزة التخدير على تكوينه الداخلي، وعلى تشوهاته في الداخل والخارج.»[١]

---

(١) سعد الله ونوس، شهادات واقعية، «الطليعة القاهرية» عدد ١٢ – ١٩٦٩ هكذا يتكلم الأدباء الشباب في الوطن العربي.

تحمل «حفلة سمر»، رغم طليعيتها، نفس الإيقاعات التأثيرية للدراما العظيمة. فهل نلقي معاً نظرة جديدة على المضمون، أو بالأحرى على كيفية معالجة المضمون؟

يمكن أن تلخص المسرحية في أنها صراع درامي بين مجموعة في الصالة، (أصبحت تحل محل البطل التراجيدي)، تبحث عن هويتها عبر سؤال «من نحن؟» وعن سبب إحباطها وضياعها الذي أدى إلى الهزيمة عبر سؤال «ولماذا؟» هذه المجموعة الحقيقية تناضل ضد قوى التزييف المتجسدة على المسرح في مجموعة فنانين زائفين. إن نضال المجموعة هو ضد قدر لم تصنعه لها السماء، ولا العدو وحده: «قبل الهزيمة يوجد السؤال. الهزيمة تنفض عنه الغبار لا أكثر،» والسؤال هو عن الهوية وعن المسؤولية، عن حرية الفعل وعن خنق تلك الحرية في لحظة المواجهة. «هل نحن موجودون؟» يتساءل أحدهم، وينمو تركيب آخر يشير إلى أن هذه ليست القضية، وإنما هي في الأصوات التي أحبطتهم قائلة عبر مكبرات الصوت: نقدر عواطفكم، ولكنكم تسهلون مهمة أعداء الشعب والمتآمرين على النظام، «الحرب ليست من شؤونكم،» وعودوا إلى بيوتكم وتابعوا من وراء مذياعاتكم بطولات جيشنا الباسل.

بكلمات قليلة يلخص ونوس أبعاد القضية: «.. وسالت بنا الشوارع. آلاف من الناس البسطاء الذين لا يريدون أن يغتصبوا.. الذين لا يريدون أن يزدادوا فقراً ومذلة. هتاف وجيز وبسيط.. ماذا تطلبون؟

المجموعة : السلاح».

إنَّ الظلم أساس في القضية، وسبب جوهري لها، فاللصوص عددهم كبير، وحماة اللصوص أكثر عدداً من اللصوص. كانت تلك حرب الجماهير ذات الأبعاد الواسعة ضد شتى أنواع الظلم. وتمنينا جميعاً أن نكون ذلك الذي كالجنود يحمل بندقية، لكنه لا يلبس ثياباً خضراء.. وعن الجنود يختلف. إنه

صراع ضد الخوف، إذن، بحثاً عن الكرامة الإنسانية وعن الحرية، ليمارس الشعب دوره في تحمل المسؤولية، ويخترق الحجب التي تفرض جهله وفقره، لكن.. «لا تنس أن للمصلحة الوطنية سجوناً لا تنفذ إليها الشمس ولو مرة واحدة في العام.» تلك هي الحقيقة المرة. إن بقية القصة هي في محاولة التبرير والتزييف الملحقة بالهزيمة، حيث لا يدرك المتحدثون أنه: «عندما تكون رائحة الفم كريهة، ينبغي ألا يتكلم الإنسان.»

في هذه المسرحية، هناك دائماً تقابل جدلي.. سؤال وجواب.. مقولة ونقيض، دون أن يحول ذلك من اتصال أجزاء المسرحية ببعضها وترابطها الوثيق. من هنا تأخذ «حفلة سمر» شكلاً درامياً خاصاً بها، نابعاً من طبيعتها الخاصة، تتصاعد حدته تدريجياً. هناك اتساق شديد الانسجام بين الشكل والمضمون، بحيث يصعب فصلهما، فالعلاقة بينهما أيضاً علاقة محض جدلية.

هناك ثلاث مراحل أساسية في «حفلة سمر»، تحوي كل مرحلة منها إيقاعين جدليين: مقولة ونقيض يلعب تكنيك المسرحية بينهما دور «التركيب». في كل مرحلة، هناك دافع كالسؤال يستثير نتيجة كالجواب، ثم يقودنا برفق واستثارة إلى المرحلة التالية، مستمراً حتى الخاتمة: إنه بناء معماري دقيق وصعب لا أظن أنّه يأتي عند ونوس عن تخطيط نقدي مسبق بقدر ما يأتي عن حس حدسي أصيل. إنه انعكاس للمادية التاريخية على الخلق الإبداعي، تجعل لهذه المسرحية شرف الريادة الماركسية في شكل المسرح العربي وبنائه المعماري.

في المرحلة الأولى:

المقولة: محاولة لتقديم عرض مسرحي مفتعل يزيف حقائق المجتمع والهزيمة.

التركيب: محاولة المؤلف عبد الغني الشاعر رفض الاشتراك في اللعبة.

النقيض: ظهور متفرجين حقيقيين عانوا الهزيمة والنزوح فعلاً، وطرحهم للخلفية الواقعية للمأساة المتمثلة في الإهمال، الفقر والجهل.

في المرحلة الثانية:

المقولة: التساؤل عن سبب النزوح، ومطالبة من نزح بالصمود والوعي.

التركيب: الفيتناميون يناضلون بأسلوب آخر كما يردد «المتفرجون – الممثلون» خصوصاً أدوار ٣ – ٤ -٥ – ٦.

النقيض: كوننا بلا هوية وبلا فهم سياسي، والسؤال: هل نحن موجودون؟ ونحن بلا وجوه ولا هوية.

في المرحلة الثالثة:

المقولة: هناك قوى عرقلت مسيرة الثورة الشعبية، وأجهضت الرغبة في النضال الجماهيري.

التركيب: نوع من الاحتجاج والتمرد يتفجر بين الحاضرين مجسداً من جديد الإحساس بالتمرد.

النقيض: القوى الرسمية تتحرك لقمع تلك التساؤلات والمحافظة على ما هو سائد بالقوة.

طبعاً، يمكننا أن نقبل محاولة الإقناع بواقعية الصلة القائمة بين المسرح والصالة من جهة، أو يمكننا أن نقبل محاولة جعل المسرح ومخرجه رمزاً لأشياء أكبر. ولكن ما هي الصلة المعقودة بين النظرتين المتفاوتتين؟

هناك صلة رمزية محض. وأفضل أنواع الرمز، كما هو معروف، ما هو مبني على مستويين: الحقيقة والدلالة. في «حفلة سمر» نجد محاولة مقنعة جزئياً لإقامة مثل هذه الصلة. كانت المحاولة في دور المخرج الذي يساعد على رفع حدة الصراع الدرامي مع القوة المتمردة والمحكومة سلفاً بالإحباط،

وكان يساهم في خلق صلة بين الحدث الصغير الذي يدور في الصالة والأحداث الأكبر التي تدور خارجها. لكن ذلك لم يلغ التناقض القائم، والذي ساهم في دعمه فنياً أداء بعض الممثلين على الطريقة المصرية التقليدية، (تيمناً بأسلوب يوسف وهبي)، واستخدام الجوقة أحياناً بشكل منظم صوتاً وحركة، مما كان يضعف ماتريده المسرحية كعرض أساساً، وهو الإقناع بالمشاركة والارتجال، وخلق الانفعال لدى جمهور المشاهدين إزاء ما يعرض أمامهم من قضايا جوهرية في عالم السياسة اليومي.

مسرح الممثل ومسرح المتفرج:

يقول ونوس: «إن عملية البحث عن شكل أصيل ومجدد بدءاً من الجمهور، كفيلة بأن تزيح عن كاهل المسرح العربي ثقل أسئلة كثيرة تطرح غالباً بشكل مبتور ومجرد متناولة اللغة، والشكل واستلهام الفولكلور..»[(١)] إذن، فالبحث عن شكل من خلال الجمهور هو هدف سعد الله ونوس المسرحي.

أجل، هي مغامرة أقدم عليها ونوس، وحاول تأطيرها من خلال كتاباته القليلة والمقدمات التي كتبها لمسرحياته كدعوة لما أسماه «مسرح التسييس» كمرحلة متطورة عن المسرح السياسي. أسميها مغامرة، لأنني أشك في قدرات المسرحيين السوريين على جعلها ظاهرة. هذا، بالطبع، إذا افترضنا قبولنا النقدي لها. لكننا لابد من أن نسجّل لونوس نجاحه المبدئي في ذلك من خلال «حفلة سمر»، وهو ما يجعلنا نقول بأن المسرح الذي يدعو إليه ونوس قد لا يتعداه هو نفسه، لأن نجاحه مرتبط بطرح فني معين من خلال فهم أيديولوجي معين، وهذا لا يتم إلا من خلال موهبته ورؤياه كفرد، تماماً كما تنقل اللغة مضمون وتكنيك العمل الأدبي، لكن هذه الوسيلة قد تعجز عن الامتداد والتوسع لتكون مدرسة أو اتجاهاً ناجحاً متين البنيان.

---

(١) سعد الله ونوس. بيانات لمسرح عربي جديد. المعرفة: عدد خاص (نحو مسرح عربي جديد) ١٩٧٠.

إن البحث عن شكل جديد لمسرح يضع الجماهير الواسعة في حسابه الأول أمرٌ له مزالقه، ولكن نجاحه عند «فرقة المسرح» كان مرهوناً بثقل العناصر المساهمة وخبرتها. إنها ليست فرقة جديدة، بل هي تجمع مسرحي لبعض المحترفين الجادين. ورغم أنني لا أنكر نجاح «فرقة المسرح»، فلا أستطيع اعتبار حركتها ظاهرة شاملة. إن الدعوة إلى «مسرح جديد» تفترض أن يكون الكادر العامل فيه جديداً بأفكاره وأشكاله، إذ لا يمكن الوصول إلى ذروة المثال الأعلى بتوظيف عناصر تقليدية في مسرح جديد.

العرض المسرحي:

أخرج «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» علاء الدين كوكش بعد أن نجح في إخراج «الفيل يا ملك الزمان» نجاحاً كرسه مخرجاً مسرحياً واعداً بعد سلسلة من نتاجات التلفزيون الجيدة، لكن الإخراج في هذه المسرحية لم يضف كثيراً إلى رؤيا النص، ولم يعط العرض شكلاً متفوقاً ومتميزاً ومختلفاً أيضاً عن الإطار الذي رسمه لها ونوس. هذا الخطر في ثبات وجهة النظر الفنية سيظهر أيضاً في إخراج ونوس لمسرحيته «رأس المملوك جابر»، لأن في هذا قسراً للعرض المسرحي ضمن أطر جامدة تصبح مجرد ثوب يكسا به النص، لا رؤيا جديدة تعيد خلقه.

لن أدخل في التفاصيل الفنية واحدة وراء الأخرى، لأنها جميعاً في مستوى مرضٍ إجمالاً. هناك دور إيجابي للإثارة المسرحية، وقد لعبت دوراً مع اختيار الأزياء في إيحاء رمزي أحياناً.

أسجل بشكل خاص التقدير لمستوى الأداء الممتاز لدى كل من هاني الروماني، سليم كلاس، رضوان العقيلي، محمد صالحية، عدنان حبال، عبد الرحمن آل رشي، جميل ولاية، صالح الحايك، ويوسف حنا، العجيب أن النص الجيد فجر طاقات هؤلاء الممثلين جميعاً، فأدوا أدوارهم بحرارة وليونة. ولعل ما أسهم بهذا هو الارتجال، الذي كان يرافق كل عرض، ومدى

تجاوب الجمهور مع ما يراه وما يسمعه، والتصفيق الحار للجرأة في طرح الأمور لأول مرة على خشبة المسرح بعد سنين من مشاهدة عروض تدعي صفة المسرح السياسي، ولا تزيد كثيراً عن العرض الذي كان «المخرج» في «حفلة سمر» يحاول فرضه علينا.

كنت تسمع من الجمهور همسات التقطت بعضها خلال العروض التي حضرتها من المسرحية:

- «.. هذه ثاني مرة أدخل فيها مسرح الحمراء.»
- «.. هؤلاء ليسوا مشاغبين.. هؤلاء ممثلون في الصالة.»
- «.. المسرحية كانت ممنوعة طيلة ٣ سنوات ثم سمح الآن بعرضها.»

إن هدف مسرح ونوس هو دراسة تركيبة الجمهور، ماذا نريد أن نقول له، ثم كيف؟ وهو اتجاه يستحق كل المتابعة، لكنه ليس بالوحيد.

وكما يقول ونوس: «وقد يعطينا المسرح فرصة لتقديم مثال جيد، ففي المسرح الذي أحاوله تبدو الأمور مكثفة في كلمتين: أريد مسرحاً يعلم، ويحفز على العمل. أي أن يزيد احتقان المتفرج وهو يعلمه. أن يزعجه ويدفعه للمبادرة، للتساؤل لماذا وكيف، ثم ما العمل.»[١]

مسرح شحن أم مسرح تنفيس؟

لا أعتقد أن أحداً يختلف مع الأهداف العامة البعيدة للمسرح الذي يدعو إليه ونوس: الاختلاف يكمن في النهج وفي التكنيك، وأحياناً كثيرة في المضامين المطروحة. شعار ممتاز لمسرح أصيل فعال: «المسرح العربي الذي نريده هو الذي يدرك مهمته المزدوجة هذه أن يعلم ويحفز متفرجه. هو المسرح الذي لا يريح المتفرج أو ينفس عليه كربته... بل على العكس هو المسرح الذي يقلق، يزيد المتفرج احتقاناً، وفي المدى البعيد يهيؤه لمباشرة تغيير القدر»[٢].

---

(١) سعد الله ونوس – شهادات واقعية. «الطليعة القاهرية».

(٢) سعد الله ونوس. (بيانات لمسرح عربي جديد)، المعرفة.

ولكن.. «كم هو رقيق وشفاف الخيط الفاصل بين نهاية تشحن وأخرى تفرّغ.. وكان بوسعي أن أسوق أمثلة كثيرة عن مسرحيات وعروض لم تستطع أن تتبين هذا الخيط فانتهت رغم مقدماتها الحادة إلى نتيجة تخديرية وخدمت رغم ادعاءاتها ما تريد أن تنقده. في كل هذه الأمثلة كان المتفرجون يخرجون بشوشي الوجوه يتنفسون بصمت ومسرة، كما لو أنهم قد تركوا أثقالهم الداخلية على الكراسي قبل أن يخرجوا.»[١]

أجل، كان ونوس على صواب في تخوفه، وليس الأمر مقصوراً على النهايات، فقد سقطت «حفلة سمر» - لا بسبب المسرحية وإنما بسبب العنصر الذي كان مؤلفها يتوجه أساساً إليه، وهو المتفرج – سقطت عند عرضها في وهدة التنفيس. الإقبال الجماهيري.. التصفيق الحاد.. المشاركة .. لم تكن إلا ترحيباً بالجرأة والتجديد، (وليس هذا ما نحن ضده). ولكن، ضمن هذا الإطار، لم تشحن المسرحية ولم تحفز، بل كانت تفرغ. وكانت الهموم تترك على الكراسي، ويغادر المعجبون المسرح وهم يتنفسون «بصمت ومسرة». لهذا كله أرى في «الفيل يا ملك الزمان» وبالأخص في «رأس المملوك جابر» عملين أكثر اتساقاً وانسجاماً مع أهداف مسرح ونوس: مسرح التسييس والشحن، وليس مسرح التفريغ. إن هذا الخطر ذاته يتهدد تجربة «مسرح الشوك»، التي بدأت بداية غير عادية، ثم بدأت تتحول إلى مجرد تخلص من همومنا الملحة المفجعة عن طريق الضحك، وبدأ يفقد وجهه الحقيقي ككباريه سياسي.

ويتابع ونوس: «وإن لم يعرف كيف يبني عمله، ويستخدم وسائله وأدواته كي يحقق المتفرج، ويحفزه إلى العمل، يتحول إلى أداة تفريغ، تطهر المتفجرين من عوامل النقمة أو الغضب، أو القلق، ويزيد في قوة احتمالهم لمأساتهم، وفي النهاية، تخدر المتفرج، وتزيد الوضع القائم رسوخاً ومتانة.»

---

(١) المصدر السابق.

هذا، بالذات، ما حصل مع مسرحية «حفلة سمر»، فحطم الغاية الرئيسية التي كتبت من أجلها.

وإذا تحرينا عن سبب هذا التناقض الجوهري بين هذا الطرح النقدي وبين تأثيرات العمل بعد تحققه وعرضه، لوجدنا أن التنفيس يعود هنا إلى ثلاثة أسباب:

١ – اللمسات الكوميدية والعبارات الساخرة، التي كانت تنتزع الضحكات والتصفيق من الجمهور، فتعيد إلى ذهنه فوراً أن كل ما يدور حوله ليس إلا لعبة مسرحية طريفة بعض الشيء.

٢ – استخدام الكورس في عمل يفترض فيه أول ما يفترض الإقناع بواقعيته تماماً، خصوصاً في الحديث بصوت واحد عن الفيتناميين، وفي تشكيلات الإخراج.

٣ – جو الارتجال الكوميدي، الذي يجعل المتفرج يشارك باللعبة المسرحية الجديدة. لهذا كله أجد نص «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» أفضل من العرض، رغم الإبهار الذي يخلقه لدى المتفرج عند المشاهدة الأولى. والعرض لم يكن إخراجاً للنص بقدر ما كان تنفيذاً له، مما أفقده كثيراً من حيويته، وكان المنقذ الوحيد هو قدرات التمثيل الكبيرة التي احتواها العمل.

٤ – تأخر عرض العمل مدة عام كامل، وتضاؤل أهمية الحدث الذي يطرحه لإلحاح أحداث أخرى جيدة على حياتنا ومشاعرنا.

بيانات مسرحية جديدة

«المسرح يبدأ فعلاً عندما يتوفر ممثل ومتفرجون يتابعون لعبة الممثل أو يشاركونه فيها. وغياب أحد العنصرين فقط هو الذي يلغي الظاهرة.»

المسرح ممثل ومتفرج. هذا صحيح.

من المؤكد أنه يمكن التحكم بالممثل، أما التحكم بالمتفرج ومستواه في بلد نامي الثقافة فهو محاولة. سعد الله ونوس ينطلق من واقع المتفرج ليصنع مسرحاً جماهيرياً في الغاية وفي الوسيلة، في المضمون وفي الشكل. لكي تصنع مسرحاً جماهيرياً كهذا، يجب أن يكون لديك ما تقوله، والأهم من ذلك يجب أن تعرف كيف تقوله. من المؤكد أن لدى ونوس فكراً أيديولوجياً يجعل لديه مايقوله وما يعبر عنه، ومن المؤكد أنه يهضم تكنيك المسرح إلى حد كبير، لكن مسألة المسرحية المعروضة ليست مسألة كاتب فحسب، وإنما هي مسألة ممثل، (وأضم بكلمة ممثل الطرف الآخر كله المقابل للمتفرج من مخرج ومدير منصة ومهندس ديكور وخبير إضاءة).

يفترض ونوس لديه الممثل الجيد – ومجموعة «فرقة المسرح» تضم بالفعل ممثلين جيدين لهم خبراتهم الطويلة والجادة – ولكن هذا لا يعني أن الحال ظاهرة عامة. لا تزال كوادرنا الفنية ضعيفة وناقصة. لا يزال مسرحنا داخل المدينة قاصراً يعرَج. فكيف نطلب أو نطالب بمسرح جماهيري، ونحن لا نملك أبسط أدواته؟ لكي أكون أكثر إيضاحاً وتبسيطاً، أود أن أطرح تساؤلاً صغيراً: ما الذي كان جرى لعرض «حفلة سمر» لو قدمتها فرقة أخرى بممثلين آخرين.. فرقة من هواة المسرح مثلاً؟ أما كانت تحول النص القوي الرائع إلى مهزلة؟ أما كانت المشاهد الأولى المتخيلة قد أخرجت بفجاجة ذوق وافتعال سخيفين عن حسن نية يعتقد بتنفيذ فكر المؤلف دون أن يعي ما يلحق هذا بالعرض من خلل وضرر؟ ترى ماذا سيحدث لو بدأ كلام الممثلين –

المتفرجين أدائياً وفصيحاً إلى حد عدم الإقناع؟ ألا تسقط مثل هذه العوامل عملاً جيداً مثل «حفلة سمر»؟

أعتقد أننا نتفق على الإجابة بنعم.

هذا الشيء يمكن أن يحدث لأي نص جيد: طليعياً كان أم غير طليعي، سياسياً كان أم غير سياسي، تقدمياً كان أم رجعياً. يؤكد هذا حقيقة هامة غابت عن بيانات ونوس المسرحية، وهي حاجتنا الملحة إلى الشطر الثاني من الثنائية التي تحدد وجود الظاهرة المسرحية، ألا وهي الممثل. ولا أعتقد أن ونوس أغفل هذا الشطر إلا متعمداً، ولسببين ينطبقان مع إمكانيات بناء مسرحه، وليس المسرح الذي يؤمن به بشكل عام.

مسرح «الممثل» هو ما أدعو إليه، وهو مسرح يفجر جميع الطاقات الخلاقة والمتحركة في لحظة انسجام داخلي كالصلاة البدائية بين عنصري المسرح الممثل والمتفرج.. لحظة صوفية تشبه المناجاة.. وصرخة حادة تحمل عذاب العالم. ليست جميع الوسائل الأخرى من مكياج وديكور وإضاءة وإخراج سوى عناصر مساعدة في إقامة هذه الصلة.

مسرح الممثل هو تقديم ما هو واقعي في إطار لا واقعي. وأعتقد أن الاتجاه للشكلية في المسرح لم تعد قضية ترف أو مجال اختيار، وإنما ضرورة مرتبطة أشد الارتباط بالمسرح نفسه كفن معاصر لابد أن يساير القرن العشرين، وبالمتفرج كطاقة لابد من تحريكها وتوعيتها وجذبها باستمرار، فلا مسرح من دون جمهور. لكنني أتشكك في ظاهرة مسرحية تنمو وتكبر في اتجاه واحد يتخذ من الجمهور منطلقاً أساسياً لا يحيد عنه. إن على المسرح أن يكون نابعاً من إرادة الجماهير وحبها، لكن ليس عليه بالضرورة أن يكون جماهيريا منذ البداية. عليه فقط أن يكون جماهيرياً في الهدف وفي الأمنية، دون أن يضع (شباك التذاكر) في حساباته الأولى.

إنني أضع في خيالي مسرحاً يستفيد من طاقات التعبير جميعاً، بما فيها الرقص والغناء، ويجمع بينها في إطار الكلمة/الممثلة. أعتقد أن مستقبل المسرح، (خصوصاً في الدول النامية)، يكمن في تبن جاد لشكل المسرح الشامل، والعودة إلى التجارب البدائية للدراما في الشرق الأقصى، كما ألح أنتونين آرتو، أو في الأساطير والحكايا الشعبية كما نادى برشت، أو في التراث الشعبي العربي الذي بدأ ينتشر - خصوصاً الجانب الديني منه - في رؤى معاصرة.

لا بد إذن من تحطيم الشكل الإيطالي التقليدي للمسرح، وخلق إبداع مسرحي يحطم الحدود ويستفيد حتى من أصغر عضلات الممثل في نقل شحنة من الانفعال والتساؤل الملح حول القضايا المصيرية. لابد لنا من مسرح تجريبي يبحث عن أشكال جديدة للمسرح العربي. هذه ليست سوى تباشير محاولة. ما يطلبه المرء سهل الطرح، أما تنفيذه فهو الأصعب.

* * *

مغامرة رأس المملوك جابر

بين جمال النص وضلال العرض

«فرقة المسرح - دمشق»

قد لا يتسع هنا مجال الحديث عن دعوة سعد الله ونوس الشهيرة إلى «مسرح التسييس»، هذا المسرح الذي يملك «فوارق كبيرة» عن المسرح السياسي، على حد قوله. لكنني أجد جديراً بالذكر أن الأهداف التي يضعها هذا المسرح نصب عينيه ليست جديدة، وأن طموح الحوار بين مساحتي الصالة والمنصة ليس جديداً أيضاً. لقد طرق كل هذا في محاولات مختلفة قد لا يكون التسييس هو الدافع الوحيد لها. وطرح منذ الكوميديا-دي-لارتي، (بشكل أكثر عفوية)، واعتمد على تكنيك بيرانديللو في مسرحيتيه الشهيرتين (الليلة نرتجل – ست شخصيات تبحث عن مؤلف)، كما طرح في عروض المسرح الحي. الإضافة الوحيدة إلى هذه التجارب العالمية هي النكهة المحلية. وبما أن السياسة هم أساسي من هموم الشباب المثقف بشكل طبيعي، فإن تلك «الفوارق الكبيرة» التي زعمها ونوس ليست إلا اختلافاً بسيطاً في التكنيك المسرحي. بهذا، يمكننا أن نستنتج أنه لا وجود منفصل لمسرح التسييس عن المسرح السياسي، وأن هذا المصطلح يكاد لا يتجاوز حدود اللعبة اللفظية. تظل الخطورة في مثل هذا المسرح هي تعويد الجمهور على خرق التقاليد المسرحية قبل أن تؤسس جيداً، بحيث يتحول أي عرض مسرحي مهما كان – وقد حدث هذا فعلاً – إلى نوع الابتذال في ردود الفعل الجماعية، إن كان

بالتصفيق أم بالتعليق، وإقبال هذا الجمهور في حال غياب المسرح السياسي – أو بالأحرى مسرح نقد السلطة – على عروض المسرح التجاري، التي تقوم أحياناً بالمهمة ذاتها.

إذا انتقلنا إلى «مغامرة رأس المملوك جابر»، لوجدنا فيها مثالاً واضحاً لما ذكرنا، إذ يحاول ونوس فيها أن ينقلنا كمتفرجين إلى جو المقهى الشعبي، حيث الحكواتي يروي حكاية جابر، الذي «حمل موته تحت فروة رأسه ولم يدر، قطع البراري يحمل قدره على رأسه ولم يدر،» وذلك لأنه اعتنق مذهب «فخار يكسر بعضه... ومن يتزوج أمنّا نناديه عمنا.» تلك هي العبرة التي يريد ونوس أن ينقلها لرواد المقهى من شخصياته، وبالتالي.. إلينا. إنه يؤكد أن سيرة البطولات والانتصارات لن تأتي حتى نمر بذاك الزمان، ونأخذ فيه مواقف واضحة. الإسقاط واضح على العصر، يزيد من وضوحه وجود زبائن المقهى. والعبرة يكاد لا يختلف عليها إثنان في معناها وفي إيجابيتها وتقدميتها.

لكن مشكلة حبكة جابر أنّها أقرب للحكاية منها إلى المسرحية، إذ يغيب فيها التصاعد الدرامي إلى الذروة، بل إنها حتى في مشهد قطع رأس جابر، (وفيه حكمة المسرحية)، لا تهز الفكر ولا العاطفة. والسبب أن بناءها يعتمد على أحداث متوازية، وليس متصاعدة، دون أن يشير توازيها إلى ملحمية في التكوين المسرحي. إنها تقول ما تقوله في حبكتها ذاتها لو عولجت بمهارة درامية أكبر، دون حاجة للجوء إلى جذب التصفيق والتعليق التفسيري من قبل زبائن المقهى. أليسَ جابر وحده نموذجاً واضحاً للانتهازية والسلبية التي تنتهي بالمرء نهاية مفجعة؟ إضافة زبائن المقهى، إذن، تقتصر على خلق تلك المشاركة المفتعلة مع الصالة – على عكس «حفلة سمر» حيث المشاركة مقنعة ومحرضة في الوقت نفسه.

كما يقول المسرحي الهندي الثوري يوتبال دت في حوار نشرته مجلة الكاتب وترجمه د. إبراهيم حمادة: «وإنه لمن الخطورة أن تسأل المتفرجين أن يشتركوا في العرض، وإلا كانت المسرحية عرضة لأن تنحرف إلى

الطريق الخاطئ.» لعله من المهم أن نعرف أن يوتبال دت وظف مسرحه لصالح الاشتراكية والجماهير، وقدم عروضه السياسية في الشوارع والساحات لينشر التوعية والدعوة إلى الثورة بين أفراد الشعب جميعاً.

الشكل، كما رأيته في عرض «المملوك جابر»، مركب تركيباً ذهنياً، ومضاف إلى رؤية ونوس، تماماً كالذي ينظم أبياتاً بدلاً من أن يترك الرؤية الشعرية تتدفق على سجيتها.

هذا لا يمنع من الاعتراف بأن نص «مغامرة رأس المملوك جابر» نص جيد ولامع، بل ربما كان واحداً من أفضل النصوص التي تستفيد من التراث القصصي العربي، ومن أوضحها فكراً وأنقاها فناً، ففيه – على عكس «حفلة سمر» – شخصيات لها كيان، واستخدام واع للعبة تبادل الأدوار، (الملك والوزير – الرجل الرابع)، بحيث تتأكد ذهنية ونوس حول لعبة الأقنعة والمراكز والمواقف السياسية.

ولكن الغريب أن قراءة النص تعطي المرء متعة أكبر من رؤيته على المسرح، فقد تفوق ما يقال على ما يفعل.

ولم ينجح العرض المسرحي إخراجاً نجاحه كنصٍّ يحتوي على شخصيات نابضة بالحياة، وليس مثل «حفلة سمر» على مجرد أصوات.

أعتقد أن السبب يكمن في تصدي الكاتب سعد الله ونوس لأن يلعب دور المخرج، فجمد بشكل طبيعي العرض عند رؤيته الفكرية كمؤلف. صحيح أن المسرح الحديث صار يعتمد أحياناً كالسينما على وحدة الخلق، لكنه يظل مسرح «المخرج – المؤلف»، وليس «المؤلف – المخرج». أي إنَّ قيمة المسرح الحديث تأتي من العرض نفسه وليس من النص، وهذا يحتاج إلى خبرة فنية طويلة وحس خاص يبدو أن ونوس يعوزهما كمخرج، وإن امتلكهما كمؤلف.

كان واضحاً في العرض فقدان الحركة المسرحية المتماسكة، مما أدى بالممثلين إلى الاعتماد على مواهبهم الخاصة في الأداء كمحترفين، بل

وبرزت تلك العلة القديمة في ممثلينا وهي أخطاء الإلقاء، التي تحتاج إلى جهد إضافي من أي مخرج يعمل معهم ليستطيع تجاوز صعوبة جهلهم بها وتخريب حناجرهم. كذلك، كان الإيقاع بطيئاً، تغذيه مباشرة المشاهد المتجسدة أمامنا من كتاب الحكواتي إخراجاً وأداءً، مما جعل بعض الشخصيات لا تتحدث، وإنما تحدث. هذا ليس سعياً لتحقيق «البرشتية»، بل دمجاً مغلوطاً بين هذه الشخصيات المتخيلة وبين مصدر تخيلها. فقد بلغت رغبة التجديد والتبسيط بونوس أن جعل شخصياته تتجاوز حدود الوهم وتتداخل مع شخصيات زبائن المقهى.. تشرب معهم الشاي وتشكو لهم همومها، وهذا لا يأتي إلا إذا كان هؤلاء ممثلون في المقهى، وليسوا خيالات متجسدة.

لقد أجاب ونوس على المعضلة الفنية التي واجهته بطريقة غير صحيحة. بهذا، كان كمن ينحت تمثالاً جميلاً، ثم يحطمه بيده، إذ حطم كل ما حاول إقامته من إيهام المتفرج العادي بواقعية جو المقهى الشعبي، بدلاً من أن يجعل ممثلين من القهوة أو شخصيات من زبائنها يمثلون الحكاية – كما كان برشت خليقاً أن يفعل. بذلك، خلق ونوس أمامنا خليطاً عجيباً بين التمثيل والتجسد عن طريق الاستعادة الذهنية والتجسيد، واستخداماً غير صحيح للعبة المسرح داخل المسرح، حتى كاد الذي شاهدناه أمامنا ألا يكون مسرحاً.

كما كان استخدام عامة بغداد كجوقة مسيئاً للعمل، إذ أكد اصطناع العرض. إنّ سعد الله ونوس حر في طرح رأيه السياسي في الصراع بين الطبقات، أو الصراع على السلطة، أو الصراع بين السلطة والشعب .. الخ، لكن المهم في الأمر أن يقدم هذا بانسجام فني مع ما يريد قوله وبإتقان يوازي عمق مضمونه.

لكن سعد الله ونوس، كما رأينا، وخلال محاولة بحثه عن «مسرح فقير»، بسيط وواضح، وقع في مسرح فقير فنياً، متسبب في إخراجه إلى حد دفع ببعضهم إلى التساول: «أين المخرج؟»

طبعاً، كان ترفق المؤلف بحوار نصه، وعدم تخفيف الإطالة فيه، ضاراً بإيقاع العرض، الذي لم ينقذه من السقوط التام الذي بدأ به في أول ليلة قدم فيها سوى جودة الحوار الأصلي وأداء بعض الممثلين الموهوبين.

يقف في صدارة هؤلاء كل من أسامة الروماني (جابر)، لينا باتع (المرأة الثانية)، رضوان عقيلي (الرجل الأول)، وعبد الرحمن آل رشي (الحكواتي).

يكاد دور جابر أن يكون مفصلاً على أسامة الروماني في حيويته وخفة حركته. وهو يتميز عن غيره من الممثلين بطواعية وجهه لأدوار عديدة، وبأنه يقترب من ممثلي السينما والتلفزيون بهدوء ملامحه وبساطة تعبيره، والواقعية التي يتمثل بها دوره حين يمثله. عندما تراه، تشعر أنه لايمثل، وأنه جابر فعلاً، بل يكاد من يعرفه يلمح فيه فعلاً ملامح من جابر. ويتميز أسامة أيضاً بإلقائه السليم، رغم أنه كغيره من الممثلين لم يتلق أصول هذا الفن أكاديمياً – وربما كان هذا الإلقاء ناتجاً عن بساطة أدائه وعدم افتعاله للشخصية التي يمثلها أو يقبل أن يمثلها، (من فيغارو إلى جابر). حضور أسامة الروماني الفيزيولوجي – إذا جاز التعبير – ليس كبيراً على خشبة المسرح، لا بشكله ولا بميزات صوتية نادرة لديه، لكن حيويته الشديدة وحسن تمثله لأدواره يطغيان على ذلك، فيجعلانه مقنعاً ومحبباً، الأمر الذي أراده ونوس لبطله جابر كي يجعل من نهايته التعسة أمثولة.

أما لينا باتع، التي غابت عن المسرح طويلاً، فعادت متألقة تألق الأثر القديم تزيد قيمته كلما مرَّ الزمن. تتمتع لينا، كما يبدو، بانفعال داخلي حار وأنثوي يرتسم على ملامحها وهي تمثل، فتتحوّل إلى كتلة نابضة بالإحساس والانسجام كالتماثيل الإغريقية، لا يتميز جزء منها في إتقانه عن الآخر، ولا عن مجموع التكوين العام الذي تشكل جزءاً منه، وهي تعيش بكاملها لحظتها

المسرحية بعاطفة أسيانة تهز الشعور دون أن تسقط في تشتيت الدور على حساب سرقة المشهد بأداء ميلودرامي منفعل. لينا باتع تبدو دائماً امرأة تحاول إخفاء انفعالها، وبذلك تنجح في أن تعيش أدوارها على المسرح. هذا الكلام ينطبق على ممثل جيد جداً بدأ نجمه يعلو بإلحاح هو رضوان عقيلي. تنبع روعة أداء رضوان من معايشته الدائمة والمرهفة في تعبيرها لدوره حتى في لحظات الصمت، بحيث كثيراً ما يكون صمته أبلغ من الكلام. إنه يتكلم دون أن تسمع له صوتاً، وببلاغة يفتقدها كثير من أقرانه. رضوان عقيلي قد لا يصلح بطلاً شاباً، ولكنه يقدم على مسرحنا نموذجاً فريداً لشخصية جانبية ذات ملامح إنسانية وتراجيدية عميقة. وقد بلغ مشهده مع لينا ذروة النجاح والإتقان بين مشاهد المسرحية المختلفة.

يضاف إلى هؤلاء ممثل قدير كان العمود الفقري لـــ «حفلة سمر»، وواحداً من أبرز عناصر «المملوك جابر»، هو عبد الرحمن آل رشي. عبد الرحمن ممثل يتمتع بموهبة صوتية عميقة ومتميزة، تشعر معها أنه يحمل تراثاً، وأنه يمثل أمة. هو فرد ورمز في الوقت نفسه، بسيط، واثق وشعبي. إنه يحمل في أدائه حضوراً وأصالة، بحيث تشعر أنه قريب منك.. وأنه بإمكانك أن تراه في الشارع.. أن تلمسه.. أو ربما أن يكون قريباً لك. مشكلته الوحيدة هي صلاحيته لادوار محددة فقط، ولكنها ليست مشكلة هامة أمام الميزات التي يتمتع بها.

الإضاءة المسرحية كانت رديئة غالباً، على الرغم من أن مصممها واحد من أبرع العاملين في هذا المجال، وهو سمير سمارة. أتت الأضواء جامدة ومزعجة في مجابهتها لعين المتفرج. عندما ينادي برشت بكسر إيهام الإضاءة بترك البروجكتورات واضحة للعيان، فهو يحاول معاكسة المسارح الكلاسيكية التقليدية المجهزة جيداً. لكن هذه النظرية لا تنطبق على مسارحنا،

حيث البروجكتورات ظاهرة تماماً، وبرشت ما كان لينادي بإزعاج عيون المشاهدين لصالح وهم التغريب.

أما الديكور الذي صممه لبيب رسلان، فأتى فقيراً في إيحائه بأي مضمون، وفقيراً في تفاصيله المتحركة، مما حدا بالمخرج في العرض الثاني للاستغناء عن بعضها. وإذا كانت اللافتة الصريحة ذات الخط العريض التي تقول «الطاقة يلي بيجيك منها ريح سدها واستريح،» ذات إيحاء بشيء ما.. فهذا إيحاء ساذج. لكن المقهى الشعبي صمم ونفذ بشكل واقعي وناجح.

«مغامرة رأس المملوك جابر» نص جميل يحفل بإمكانات العرض الناجح، لكنه ضاع في ضلال عرض فقير وقف مترنحاً على أكتاف ممثلين مجدين.

* * *

الهيئة العامة السورية للكتاب

المسرح المصري

لعل بداية نهضة المسرح المصري الحديث أتت مع ظهور الواقعية في مسرحية نعمان عاشور الشهيرة «الناس اللي تحت». ولعل مصر التي تتصدر الحركة المسرحية العربية، كماً على الأقل، تملك عديداً من كتاب المسرح ممن أغفلنا ذكرهم في هذا الكتاب، إما لأننا لم نشهد مسرحياتهم حية على منصة المسرح، أو لأنهم يمثلون نماذج متشابهة مع بعض الذين اخترناهم ليمثلوا اتجاهات المسرح المصري الحديث. لذا، لم نقدم أي عمل لرائد المسرح العربي توفيق الحكيم، ولم نقدم نعمان عاشور، ولا يوسف إدريس، ولا ميخائيل رومان، ولا عبد الرحمن الشرقاوي، ولا نجيب سرور. لقد أغفلنا هذه النماذج لأننا لم نشهد أعمالها الأدبية على المسرح، ولأن ما قدمناه من نماذج يكفي لرسم صورة متكاملة عن الحركة المسرحية المعاصرة في مصر العربية خلال السنوات الأخيرة.

وقد نقوم بإكمال ملامح هذه الصورة في دراسات قادمة.

المؤلف

الهيئة العامة السورية للكتاب

محمود دياب

الزوبعــة

(المسرح القومي – دمشق - سورية)

من الشائع أن هناك صراعاً في الأدب العالمي بين ما هو محصور بفترة زمنية وحيز مكاني من جهة، وبين ما يمتد عبر حقب التاريخ كمطلق أو كقيمة خالدة من جهة ثانية.

يستخدم هذا الرأي الشائع حجة لضرب الأعمال الواقعية، فالواقعية بنت الساعة.. تولد نماذجها لتموت. وما يلبث التطور التاريخي أن يلتهم الأزمة الراهنة في طياته، فلا يعود للعمل الفني من قيمة. هذا لا يخلو من صدق. لكن، إذا كان كله صحيحاً، فقيمة جميع الأعمال الواقعية تنحصر في وثائقيتها ومدى التأثير المباشر الذي أحدثته في جيلها، وليس في قيمتها الفنية والإنسانية. الأمر ليس كذلك تماماً، إذ أن كل تعميم يقع في الخطأ.

فالأدب المحلي – مهما كانت محليته صحيحة وصادقة، بل كلما كانت كذلك – أدب عالمي بالتأكيد طالما يمتلك في أعماقه البعد الإنساني. والمسرح الواقعي، بالتالي، يمكن أن يتجاوز أزمته الراهنة، ووقتيته المزعومة، إذا انطلق من رؤية إنسانية شمولية، ولم يقتصر على الاهتمام بمشكلة محدودة الزمن والإطار، وهو الأمر الذي افتقدناه في كثير من المسرحيات العربية المعاصرة.

من هنا، يبرز الفرق بين الأدب المرحلي والأدب العظيم. ومن هنا أيضاً يجب أن نتلمس الأخطاء الساذجة التي وقع ويقع فيها كثيرون فداءً

لمجد اللحظة والشهرة المؤقتة. عرف محمود دياب جيداً كيف تكون الواقعية الحقة، وكيف يكسب من خلالها الجماهير، رغم جميع التيارات القوية المغرية من حوله.

تعالج مسرحية «الزوبعة» بمزيج من البساطة والرقة والسخرية والقسوة قضية اجتماعية وإنسانية خطيرة هي قضية الوازع الأخلاقي عند الجماعة، وبالتالي.. ذلك الصراع الحتمي بين الفرد الثائر والجماعة المتسلطة بحثاً عن حقيقة العدل في عالم ظالم يسوده الجهل والتخلف وتحكمه الانقيادية الساذجة. ومحمود دياب يتخذ موقفاً شبيهاً بهنريك إبسن بهذا الصدد، فالجماعة ذات أحكام ارتجالية وغوغائية بسبب الجهل والتعنت والمصلحة. وكما يقول إبسن: «كثيراً ما يلوح لي أنّه لم يعد أمام من وهب العقل والقلب في بلادنا سوى أن ينكص على عقبيه كالغزال الجريح، ويهرع إلى الأحراش ليلفظ أنفاسه الأخيرة في هدوء وسكينة. إنّ خير ما يمكن أن يحل ببلادنا هو كارثة قومية عظمى، فإن عجزنا عن تحملها، فلا حقَّ لنا في الحياة.» أما نحن، فقد واجهنا الكارثة في حزيران ١٩٦٧، نفس العام الذي كانت فيه «الزوبعة» التي أطلقها دياب تعصف بجوانب سلبية من حياتنا، تفضح (الفهلوة) والثرثرة، تزيل احترام المنطق الإقطاعي السائد بين الفقراء، وتكشف المبالغة والسذاجة الناجمتين عن الجهل المطبق والارتجال وانعدام الإرشاد السليم والقدرة على تلقيه أصلاً. إن «الزوبعة» إرهاص مأساوي بالتخلف والجعجعة والبدائية في قلب كياننا الحضاري.. تلك العناصر التي كشفتها النكسة. أما المرحلة التالية، فهي التساؤل: ماذا تغير؟ وإلى أي مدى؟ ما هو موضوع «الزوبعة»؟ اختارت «الزوبعة» لحظة درامية متميزة ومكثفة جمعت فيها ما حدث وما سيحدث في بوتقة واحدة. حسين أبو شامة الذي أدخلته القرية ظلماً إلى السجن قبل عشرين سنة بتهمة السرقة والقتل سيفرج عنه، ليعود وينتزع حقوقه وحقوق ولده وابنته - صالح وصابحه - من مغتصبيها، ومعها رؤوس عشرين منهم .... كل شخص مقابل عام قضاه في سعير السجن. أمه الحاجة تجتر أحلام الانتقام مع مرضها

وكبر سنها، وصابحة تحلم بالحنان دون جدوى، بينما يعاني صالح من وصمة «الأهطل»، ومن فشله في نيل قلب حليمة، بنت الشيخ يونس الذي آواهم في داره بسبب فقره المادي والمعنوي. أما القرية، فمن وراء سطحها الهادئ تتضخم العفوية الساكنة، إنَّ أهلها قانعون بتأدية فروض الدين، وتمجيد صاحب القرش، واضطهاد أي نزعة فردية خارج نطاق تقييمهم المحدود للأمور، وتجاهل العدالة والإنسان. فجأةً، تهب زوبعة حسين أبو شامة، وتأتي ريح الموت عفراء داكنة لتهتك الأستار عن الوجوه الكالحة... عن الوازع الخلقي الديني الزائف. الموت ينتظرهم .. ومن يدري من الأول؟ وكيف؟ وأين؟ ومتى؟ فإذا الأخيار أشرار، وإذا البؤساءُ عظماء. ومن جلسة دينية الطابع يبارك فيها الناس للثريّ شعلان حجته ينقلب الموقف إلى صرخة الحاجة صابحة في وجهه:

«وأنت ينفع لك حج يا شعلان... ينفع لك منين يابو سعد... طب كان بلاش يا خويا تاكل مال الناس.. وهي حجتك تنفع.. يا أخي خلص ضميرك الأول.» وسرعان ما يهرع الناس «الضلايلية»، كسالم أبو سليم والخالة زكية وشعلان، ليعيدوا للأبناء حقوقهم المسلوبة. أما الأعرج، فيستيقظ لديه الوازع الأخلاقي ليكشف أن حسين قد ظلم، وأن شهادته هو وخليل أبو عمر كانت زوراً، لأنهما ارتكبا الجريمة بأنفسهما.

إنَّ الإحساس بالذنب ينبع من داخل صدر الإنسان ليصبح جحيماً لا يطاق، ويشعر الجميع بفداحة ما ارتكبوا. مرةً أخرى، يجب أن نتساءل: هل حدث تغيير؟

الأعرج يقتل مخنوقاً في الجامع، وتلصق التهمة هوجائياً بأبي شامة مرة ثانية، وينطلق الجميع لاصطياده كوحش هارب بين مخاوف ابنه وابنته المنتظرين في شوق. يدّعي بعضهم أنه رآه في حقول الذرة، وآخرون في منطقة ثانية، إلى أن يتحول بين ليلة وضحاها إلى أسطورة. وفجأةً، يصل

زميل له في السجن ليخبرهم أن حسين أبو شامة مات في السجن منذ أربع سنوات، دون أن ينطوي صدره على ضغينة لأحد، وأن الخبر من الأساس جاء مغلوطاً. فجأةً أيضاً، يزول الكرب عن وجوه المذنبين الذين يريدون أن تعود حياة القرية إلى مجراها.. يريدون استلاب الحقوق التي أعادوها لصالح وأخته مرغمين للمرة الثانية. لكن الزوبعة لم تمر هكذا دون بصمات، بل تركت أثراً عميقاً في بعض النفوس: صالح قد اشتد وقويت إرادته، وآخرون في القرية أدركوا حظهم في المسؤولية وذنبهم في السلبية والقبول. ويجري النقاش حول قاتل الأعرج.. هذا أم ذاك؟ خليل أم عكاشة؟ لن تمر الأمور بعد الآن بالتقرير السطحي، فمن التساؤل تولد الحقيقة، ومن الشك يخلق العدل. إن لحظة الاكتشاف هي لحظة اللارجعة. هذا، بالطبع، إرهاص بالتغيير الشامل في بناء المجتمع السياسي والاقتصادي، وفي العلاقات بين الأفراد في ظل نظام إشتراكي. إنه انتقال، إذن، من إرادة الفرد، (والد صالح وجده)، إلى إرادة الجماعة: الإرادة التي تقف ضد المستغل لتقول له: لن تأخذ ما ليس لك.. أصبحنا منذ اليوم ميزان العدالة، وليس مجرد أوزان تضاف اعتباطاً إلى كفة واحدة منه. إنه إرهاص، على أية حال، لا يستخدم تعقيد الرمز ودلالاته المعقدة، وإنما يتخذ الإيحاء الشفاف وسيلة. إذا وقع الخطأ مرة، وكاد أن يقع ثانية، فيجب ألا يقع مرة ثالثة. يذكرنا محمود دياب بكلمات الفيلسوف الوجودي كيركيغادر في كتابه «إما.. أو»: «أهو الخير أم الشر؟ كلا... إنني أحملكم إلى حيث يكون الاختيار ذا أهمية بالنسبة لكم. على هذا يتوقف كلّ شيء. فلو أننا استطعنا الوقوف بالإنسان في مفترق الطرق حيث لا مفر أمامه من الاختيار، لكان اختياره صائباً.»

في النهاية، ودون خطابية أو مباشرة ساذجة، نرى نمو الضمير الاجتماعي في القرية عبر التجربة.. القرية التي ربما تمثل الريف كله أو الأمة بأجمعها، أو ربما أيضاً المجتمع الإنساني، مع الحفاظ على واقعيتها المحلية الصادقة. ربما أوحت المسرحية لنا بذات الإحساس الناتج عن التفكير

بقضية فلسطين.. أسباب خسارتها والهزيمة.. فقدان العدالة.. وعجز المجتمع الدولي عن التدخل. إن حسين أبو شامة ليس قوة خارجية تهدد القرية الظالمة فحسب، بل إن أبا شامة ضميرهم الذي سجنوه طويلاً وراء القضبان، والذي يعذبهم بالخوف إذ عاد ليقاضيهم الحساب عسيراً. أما موته، فيعيد إليهم طمأنينتهم الدينية، حيث يرون في عالمهم انسجاماً تاماً وتوافقاً ضميرياً وأخلاقياً متيناً، توافق السطح الذي كانوا يطفون عليه في البداية وهم يهنئون الحاج شعلان بعودته وهم في خدر ديني لذيذ. لكن الزوبعة تركت أثرها البليغ حقاً («يمسح دموعه بكم جلبابه» نجد أنه «ما ماتش».. وإذا كان مات يبجى دبت الروح .. أمال إيه اللى جلب البلد بالشكل ده.)

ذلك التصعيد الختامي لكل الأحداث، ومرافقة موت الحجة صابحة لخبر موت الأب، يعطي إيقاعاً شعرياً للمسرحية.. وإيقاعاً واقعياً دون مغالاة ودون افتعال – الأمر الذي يسيء إلى كثير من المسرحيات المعاصرة ويسبب ضبابية في الرؤية.

أهم ما يميز مسرحية «الزوبعة» هو امتلاؤها، وعدم وجود نتوءات في تسلسلها الدرامي المكثف. هي عودة إلى المسرحية التقليدية المحبوكة الواضحة، فيها تركيز متين بالنسبة لوحدات الزمان والمكان والحدث، وعناية يرسم شخصيات متعددة ومقنعة بإتقان وانسجام ودون قوالب، إنَّ إحدى ميزات المسرحية الهامة هي ذلك التداخل الذكي بين مشاهد مختلفة، ليس بقصد المزج أو الإيجاز فحسب، وإنما بقصد استنباط علاقة مركبة، والإرهاص بأشياء لا تزال في حيز المجهول.

استطاعت «الزوبعة» دون جعجعة وتزييف تصوير شريحة واقع إنساني حيّ: دراسة مرهفة لعلاقات إنسانية حول مفهوم العدالة والوازع الأخلاقي. إن «الزوبعة» لا تضع حاجزاً سميكاً بين الخير والشر.. بين الأبيض والأسود. إنها تهتم بالظلال والعلاقات، وليس بالنماذج التقليدية

البائسة لشخوص مسطحة. ليست هناك هوة بين المستغِّل والمستغَّل، فالمسألة تكمن في قبول نوع النظام والسلوك الإقطاعي القائم أو رفضه، بل حتى براءة صالح وصابحة لا تخلو من زلاّت، فهو يكاد يظلم آخرين لينقذ والده المظلوم. تلك المعالجة الإنسانية والموضوعية للشخصيات.. دون تدخل قسري من قبل مؤلفها ميزة أخرى لصالح العمل.

جعلت المغالاة في التقليدية محمود دياب يكشف أوراقه دفعة واحدة، إذ أنه من الأفضل – وهذا رأي خاص – أن تبدأ المسرحية بالصورة الساكنة الوديعة الراكدة للقرية، وكأن حياة أهلها سلام في سلام، لكن الكاتب قدم لنا صالحاً بصورته المأساوية ووصمة «الأهطل» تلاحقه، بينما هو أكثرهم إنسانية وحساً. لقد أضاع دياب مفاجأة إبراز التناقض الحاد درامياً بين ما هو ظاهر وما هو فعلي. إنّ التهكم اللاذع في المسرحية عنصر أساسي من عناصرها، وهو - بالإضافة إلى كيانه الجزئي في الحوار - يتخذ معنى أشمل مفاده أن أحداً في المسرحية لا يرتد عن ظلمه لأن ضميره استيقظ أو لأن الندم تحرك في وجدانه، بل لأن الخوف من الثأر يحكمه: خوفه على رقبته ومصالحه.. الخوف الذي يحكم العالم المعاصر ويسير أموره.. الخوف الذي أجهضت فيه كلمة «محلاها عيشة الفلاح» تحت ظل مأساوي كبير.

أما الشيخ يونس، الأب الروحي للقرية، فهو (تايريزياس) المسرح الإغريقي: المعلم الذي يملك القدرة على الرؤية ويفتقد القدرة على الفعل. إنه ينطق الحق، لكن في استسلام. يستمعون إليه ولا يأخذون برأيه. ورغم نزاهته فهو لا يخلو من مسؤولية، لأنه يمثل موقف الدين المرشد من بعيد دون أن يصبح جزءاً من الصراع بين المقهور والظالم تماماً كما هو (تايريزيس) في المسرح اليوناني، ومن هنا يبرز دوره. «الشيخ يونس – اتق الله يا صالح .. اتق الله يا بني.. الإنسان لا يملك من أمر نفسه شيئاً... فيه إرادة فوجنا بتدبر كل شيء.. يا بني كل شيء مكتوب...

صالح - «في هدوء» وهو ربنا يرضى الظلم يابا يونس؟

الشيخ يونس – وناوي تجف ضد إرادة الله يا صالح؟

صالح – لا يابا يونس.. أنا أجف ضد البلد دي.»

إنَّ يونس هو الحق دون الإقناع، وكأن محمود دياب يريد أن يقول إن إرادة الله لا شأن لها بالظلم الذي يرتكبه البشر في حق بعضهم، فإرادة الله لا يمكن أن ترتضي ظلم الإنسان لأخيه الإنسان. إنها محاولة المنتفعين لدرء المسؤولية عن أكتافهم، «فهذا هو القدر،» و«الله قد خلق الناس درجات،» لكن واجب المضطهد يظل في الدفاع عن حقه ضد مضطهديه.. أن ننتظر التغيير من أعلى خو محض سخافة، فالتغيير يأتي عبر الثورة، يأتي من الإنسان على هذه الأرض المغمورة بالدم والرعب، وليس من أرجاء السماء الصامتة في جلال.

أخيراً، لقد تأثرت «الزوبعة» وأثرت، كأي عمل جيد، بأعمال أخرى أذكرها على سبيل المثال، لا الحصر: منها «الطريق» لمحفوظ، و«بير السلم» لوهبة، و«لولو» للرحابنة.

الشيء الأساسي الذي تدلل عليه مسرحية محمود دياب «الزوبعة» هو أنه عندما يبتعد الفنان عن الأفكار لصالح فن واقعي صادق، فإنه يصل إلى الجماهير العريضة دون أن يتنازل عن فنه أو يسف أو يبالغ. والعمل - أي عمل، تعبيرياً كان أم واقعياً أم ميلودرامياً - يستطيع أن يصمد ويخلد إذا كان إنسانياً، وثيق الارتباط بأرضه، بإنسانه وبالحياة.

لقد تركت «الزوبعة»، رغم بساطتها، آثاراً عميقة ناضجة في خط تطور تراثنا المسرحي العربي.

عن العرض المسرحي:

كانت «الزوبعة» مسرحية محمود دياب الفلاحية الشهيرة، التي فازت بجائزة اليونيسكو للمسرح العربي عام ١٩٦٩، باكورة أعمال المسرح القومي في موسمه لعام ١٩٧٢، وأول مسرحية يخرجها له حسين الإدلبي بعد تجربة طويلة في «مسرح الشعب» بحلب، وهي تضم مجموعة كبيرة من نجومه تبلغ ٢٣ عنصراً، وقد أعدها للغة الفصحى علي عقلة عرسان، وكلنا يذكر كيف أعدت للتلفزيون بشكل مطول ومحرف في مسلسل «زقاق المايلة».

يرتبط كل عرض مسرحي بمنهج فني يفترضه العمل ككل منذ البداية، وهو منهج لا يحدّ من الإبداع الإخراجي للعمل، وإنما ينميه.

ومسرحية «الزوبعة» مسرحية تنطلق من الواقع بشكل كثيف ومركز، وبذلك فإنّ احتمالات تفسيرها فنياً تبدأ من الواقعية، وتمتد حتى مشتقاتها، لكن العمل في الوقت نفسه يحتفظ بعدة مستويات تصل إلى حدود الرمز، وتمس أخطر معالم الشخصية العربية لا بالريف وحده وإنما بشكل عام، بل تكاد تمس بحدود معينة قضية فلسطين. ألم يتعرض حسين أبو شامة للسجن مدة (٢٠) سنة، أي نفس المدة التي احتلت فيها فلسطين حتى ساعة ظهور «الزوبعة»؟ أليس أهل القرية هم المسؤولون عن ضياع ذلك الرجل، (أو ذلك الوطن)، وعن تشرد أولاده، لأنهم اختاروا الصمت غير الفعال من أجل مطامع شخصية، مما أدى لأن يصبحوا شركاء في الجرم؟ أليست سر المأساة هي تلك القشرة الرقيقة من الأخلاق الزائفة التي تحمي الاستغلال والعفن؟

عندما اختار علي عقلة عرسان اللغة الفصحى للعمل، أبعده عن جو القرية الطبيعي، وساعد في ذلك ديكور خزيمة علواني. وإذا بدا الديكور مريحاً، واستطاع بنفس القطع أن يركب مشاهد مختلفة بذكاء، فإنه ابتعد عن واقعية القرية، على الرغم من محاولاته لتضمين أشياء أخرى من الفن التشكيلي الإسلامي والعربي، وتلطيخ الجدران ببقع كالخطايا في نفوس أهل

القرية. أما المخرج حسين الإدلبي، فلم ينح بالعمل نحو أي منحى رمزي مما أشرنا إليه، بل التزم محاولة واقعية الاتجاه، وبنى حركة مسرحية متماسكة بشكل جيد ملأ بها مساحات مسرحه جميعاً، وأغناها كفنان الزخرفة بالتفاصيل الحركية الصغيرة.

أدار حسين الإدلبي العرض محافظاً على إضاءة بيضاء ثابتة على عكس أسلوبه السابق الذي يميل للبهرجة، معتمداً على تشكيلات أفقية أكثر مما يجب على عرض المسرح وفي عمقه. وعلى الرغم من جمالها، فقد بدت على شيء من الافتعال والتصنع، زاده إنهاء فصول المسرحية الثلاثة بتجميد المشهد، وتلاشي الإضاءة التدريجي، مما يخل أيضاً بالطابع الواقعي والدرامي للعمل، الذي افترضناه من خلال الحركة المسرحية والتمثيل في العرض نفسه.

الواقع، نهج حسين الإدلبي في «الزوبعة» منهج البساطة التي تخفي وراءها فناً وصنعة، وبذلك فتح صفحة جديدة في تاريخه المسرحي، علماً أنّ هذا النص جدير بعرض أفضل، وأن ما شاهدناه اتسم بالإطالة وبطء الإيقاع. لكن هذا المنهج أتى مختلفاً عن خط الديكور وعن خط اللغة الفصحى، كما أنّ مشكلة خطيرة تعترض ذلك، هي أن الإضاءة الثابتة والمنهج الواقعي يحتاجان إلى ممثلين فائقي القدرة، لا أعتقد أن لدينا كثيرين منهم.

طالما بلغنا أعتاب التمثيل، فلا شك لدينا أنه لولا إبداع كلٍّ من (بسام لطفي – مها الصالح – أميمة الطاهر – أحمد عداس – عصام عبجي – منى واصف – عدنان بركات) إبداعاً رائعاً يهز المشاعر بصدق إحساسه وتوازن انفعاله، لما استطاع العمل أن يجذب اهتمام الجمهور، ولفقد النص المتين تماسك حبكته وتطوره الدرامي. بدأ العرض بطيئاً ومملاً، ومفتقداً للتركيز، لكنه ارتفع منذ منتصف الفصل الأول وحتى نهايته إلى مستوى عال من الحيوية والتشويق عبر الأداء والإخراج الجيدين، ثم ما لبث أن أصبح يتراوح صعوداً وهبوطاً مع تفاوت الطاقات التمثيلية.

كما قدم محمد شفيق المنفلوطي شخصية الشيخ يونس بشكل واقعي أكثر من اللازم، لأنه أفقد تلك الشخصية العجيبة بعدها العميق المتعدد الجوانب.. البعد الذي كان ممكناً أن يصبح (تايرزياس) في إخراج آخر.

لقد هبت «الزوبعة» على القرية الظالمة وتركت أثرها، وكلنا أمل أن تكون قد تركت أثرها في مسرحنا القومي أيضاً، كي يتسنى لنا أن نقول: إن زوبعة قد هبت على مسرحنا.. لا ريحاً خفيفة مسته ثم تلاشت كأنها لم تكن.

* * *

الهيئة العامة السورية للكتاب

رشاد رشدي

ظلام النور
في مسرح رشاد رشدي

(مسرح الحكيم - مصر)

كانت مسرحية «نور الظلام» من تأليف د. رشاد رشدي وإخراج كمال يسن أول عروض مسرح الحكيم في مهرجان دمشق الرابع للفنون المسرحية، وقد لعب بطولتها نجوم كبار، في مقدمتهم يوسف وهبي وسناء جميل وحمدي غيث، بالإضافة إلى وجوه واعدة تجلّت في الممثلتين مديحة حمدي وناديا الشناوي.

كتب رشاد رشدي من قبل «الفراشة»، «حلاوة زمان»، «خيال الظل» و«بلدي يا بلدي» وغيرها، وهو يظل هنا أسير المشكلة الواحدة التي تراوحت نسبتها في مسرحياته المختلفة، ألا وهي مشكلة «البحث عن الذات»، ذلك البحث الذي ينتهي بفراغ مفجع لأحلام الإنسان، ليتيه مسلوباً، قلقاً وهائماً بين أصداء السؤال التراجيدي الملح في مسرحيتنا: «لماذا كلما لاح النور ابتلعه الظلام؟»

تدور أحداث المسرحية في إرجاء (لوكاندة) قديمة انتزعوا حديقتها وبنوا مكانها (لوكاندة) جديدة تظهر في الخلفية بإلحاح. تبتدئ المسرحية بشهاب العجوز (يوسف وهبي)، الذي لا يفتأ يظهر بين المشاهد مهدّماً ومتعباً، يطرح تساؤلات فلسفية حول الحياة: «جاي منين ورايح لوين؟» ويتحاور شهاب مع ذاته فقط حول قتله لبهية التي يحبها: «كذاب يا شهاب..

أنت اللي قتلتها بالأمل اللي ما يتحققش.» وتتكاثر الشخصيات الأخرى لتدور حول المحور نفسه، كلٌّ منها غارق في ذاته يفتش عن وجهه في المرايا المتناثرة على جدران اللوكاندة.. يحادث شبحاً.. ويحلم بوهم كاذب. كل إنسان جزيرة معزولة، ولا أمل في اللقاء. بهذا، تجهض المحاولة تلو المحاولة من أجل الفرح والحب والتواصل. ولعل مأساة شهاب هي الموجز لنهاية جميع الشخصيات الأخرى، فها هو ذا يتوه بين الأروقة، مثل الملك لير، مردداً بمزيج من الجنون والحكمة أنشودة ضياعه التعس.

تسعى المسرحية، إذن، إلى رسم أشخاص يشبهوننا بتمزقهم الداخلي وخياناتهم الاجتماعية، (يتنازعهم الواقع والرمز)، ومع ذلك فهم ليسوا بأسوياء تماماً. كل منهم له وهمه أو مرضه النفسي: (شهاب – انفصام الشخصية)، (عواطف – النرجسية وسنّ اليأس)، (حمدي – الشعور بالذنب). وتتناقص أهمية هذه العلل، حتى تصل إلى مستوى سطحي حول الخيانة الزوجية وحتل أوهام الحب الزائفة.

تمتد أحداث المسرحية متوازية، دون تأزم أو تصاعد، إلى أن تبدأ الأمور بالتكشف، وتبدأ صروح الأحلام بالانهيار واحداً تلو الآخر، لتترك أجساداً مسلوبة تتلهف للمسة الحب والحنان، ولكنها تدرك أن ما كانت تسعى إليه بإخلاص شديد ليس إلا مجرد وهم. يقع رشدي في متاهة اللعبة عندما تتحول القضية إلى ظالم ومظلوم أحياناً، ويفلت زمام السيطرة عليها من يديه. كل من الشخصيات يتوه في دنياه، وتكاد مأساتهم تتلخص في أن الإنسان يحب من لا يحبه، ولا يحب من يحبه. وسرعان ما تتهاوى الجسور التي تربط الجزر المعزولة. ويعلق الراوي ببعض الحكمة والتوازن على الوضع قائلاً:

«شهاب مش مجنون.. شهاب زينا زيه. الفرق بيننا وبينه أنه يبحث عن نفسه ونحنا نهرب منها شهاب. شجاع، وإحنا الجبنا.» أما النور الكهربائي فهو

معادل موضوعي لنور الوهم إذ لا يفتأ ينطفئ بين الحين والحين، لأن المولد لا يستطيع أن يزود اللوكاندتين القديمة والجديدة في وقتٍ واحد. هذا الصراع بين القديم والجديد يتجسد هنا، بينما الظلمة تكتنف هذا العالم وتغمر شخصياته باليأس. وفي كل مرة يطفأ فيها النور يهرع (محروس)، الذي يرمز إلى العامل البسيط المزود بخبرة التكنولوجيا، ليعيده إلى اللوكاندة. ويظل صديقه المهندس الزراعي الشاب يحلم بإعادة الحديقة القديمة الجميلة إلى الوجود، تماماً كما كانت قبل أن تنتهك جمالها أساسات اللوكاندة الجديدة. أما البستاني المسن، فيحلم في حزن بصلابة وصمود النخلة العجوز، التي ظلوا أربعة أيام يصارعونها بالفؤوس وهي تئن وتقاوم قبل أن تهوي أخيراً. بدورها، تحلم نوال فزعة والأخطار تهدد براءتها وصدقها.. تحلم بالطائر الأبيض الجميل الذي صادفته مرة في الغابة، ثم غرق في الطين عاجزاً عن الطيران والتحرر.

كلهم يتنازعون: صراع بين التعلق بالقديم وشاعريته، وبين الجديد بقلقه وضياعه. هنا، يتوضح أمامنا الموقف الفكري لرشاد رشدي وهو يسعى من خلال رومانسيات عذبة ظاهراً إلى تأكيد قيم رجعية باطناً. ولعل هذا يتكشف بأسلوب آخر غير التضمين والإيحاء على لسان شهاب، من خلال ظهوره الشكسبيري بين المشاهد المختلفة للحب والخيانة والغيرة، كاشفاً البعد السياسي لهذه القضايا في الصراع بين الأجيال بشكل يميل نحو التشكيك، ونحو الحيرة بين اليمين واليسار، ومحو المعاناة إلى حد بعيد، بحيث لا ترتسم في النهاية إلا شظايا لمجتمع منهار، صورته الإيجابية منحصرة في أفراد من منشأ طبقي واحد.

كان ممكناً أن تكون المسرحية رثاءً لأفول البورجوازية، لولا الموقف السلبي المسبق الذي اتخذه المؤلف من بشائر التغيير المتمثلة بالمهندس الزراعي وعامل الكهرباء بشكل مباشر، وبشخصيات أخرى بشكل أقل مباشرة ووضوحاً. إنَّ «نور الظلام» تتحدث عن مصر بالذات، وليس عن

الإنسان العربي، أو عن الإنسان بشكل عام، وهي تتحدث عنها دون رؤية فكرية واجتماعية واضحة.

لا تتبنى «نور الظلام» شكلاً جديداً «ينبع من النص وينعكس في الإخراج،» كما جاء في كلمة مخرجها كمال يسن، بل هي مسرحية تقليدية بكل ما فيها، تحاول التمسح بكتاب المسرح العالمي، فتستعير بعضاً من أجوائهم وشخصياتهم، ولكن تلك اللمحات الإنسانية الرائعة تضيع في غمرة الترهل الكبير في عدد المشاهد والشخصيات، والإفاضة في الثرثرة «العامية» إلى حد التشابه مع الأفلام المصرية التقليدية.

تدور أحداث المسرحية لهذا السبب على سطح الحياة، وليس في عمقها، فالأزمة النفسية نادرة الوجود، وتقتصر على شهاب ونوال وعواطف فقط. إنها ليست مسرحية حديثة التكنيك، بل تكاد تكون مسرحية دون تكنيك.

إذا كان ظل تشيخوف واضحاً على رشاد رشدي في هذا النص، فإنَّ هذا الظل يتكسر إلى شظايا صغيرة متناثرة تحت أقدام التشتت والإطالة والحبكات الجانبية، التي لا تغني الموضوع كما عند شكسبير، وإنما تضعفه وتخل بالتأثير التراجيدي، خصوصاً عندما يتلاعب المؤلف بالألفاظ على لسان شهاب العجوز لتثير الضحك أحياناً، والتصفيق أحياناً أخرى. ورغم بصمات تشيخوف وإبسن وكوميديا الأخطاء وبيكيت وشكسبير على المؤلف، إلا أن التأثير السيء للمسرحية «محبوكة الصنعة» يضعفها. ورغم التعلق بالأساليب التعبيرية، خصوصاً في الفصل الثالث، والاعتماد على المبالغة في الأداء من قبل المخرج، فهو يفشل في إنقاذ العمل من هوة العادية والنمطية، فلا تنجو منها سوى شخصيات ومواقف قليلة.

أما المنولوج، فلم يكن يوماً من الأيام أسلوباً مسرحياً منفرداً في المسرحية الطويلة، بل عنصراً في بناء المسرحية. لذا، عندما يلجأ رشاد

رشدي إلى ذلك، فهو يتجاهل حقيقة واضحة وراء حجة واهية هي «البحث عن الجديد»، ولكن هذا الجديد ليس إلا تكريساً للسلفية في المسرح. إن التقليدية والذاتية هما مشكلة مسرح رشدي، حيث «البحث عن الذات» هو المحور.

كما إنَّ إدعاء اقتصار المشكلة التي تطرحها المسرحية على مصر وحدها ادعاء باطل، إذ إنه من المستبعد أن تكون لمصر مشاكل خاصة تنفرد بها عن سائر أقطار الوطن العربي. وحتى لو افترضنا صحة ذلك، فالمسرحية تغدو غير صالحة لمهرجان عربي، وذات منطلق إقليمي، ضيق، متعصب ومريض.

إنَّ قضية الصراع بين القديم والجديد لا تثار هنا إلا من منظور رجعي يكاد لا يضع في حسابه القوى المنتجة إلا بدافع من الرثاء والرغبة في التعالي، (عند معالجة شخصيتي العامل والمهندس الزراعي، اللذين تتلاعب بعواطفهما أهواء بطلات المسرحية البورجوازيات بشكل يبعث على السخرية، كما إنهما ينتهيان في الحضيض بعالمهما، الذي يمثلانه وبطموحهما نحو التغيير، إذ يعترفان بيأسهما من إصلاح النور.)

المسرحية ليست من طراز مسرح العبث كي يقال إنَّ تفككها هو جزء من تكنيكها، بل هي تقترب - كما ذكرت - من الأفلام المصرية. ورشاد رشدي يدين حقاً.. ولكن السؤال هو: لمن يوجه إدانته؟ كلٌّ غارق في ذاته، والفساد مستشر، والوطن ضائع.

هذا صحيح، ولكن هل يكون الحل باستلهام وهْمٍ آخر من وراء حجاب الظلمة عن طريق النواح على القديم ومحاولة بعث الحياة في هيكله الميت تحت شعار التجديد؟ إن الأمر يكاد يكون أكثر خطورة عندما تتأكد رغبة الأشخاص في هدم وهجر اللوكاندة القديمة، إذ أن هذا لا يخفي قيمة إيجابية، ليس كما أشار بعض المشتركين في العرض، بل هو اعتراف بأن الأمر هو

استلهام لروح القديم وغرسها في الجديد، بما أن العودة إلى الشكل المادي القديم أصبحت شبه مستحيلة، واقعياً على الأقل.

نعتقد، أخيراً، أنَّ عيب المسرحية الأساسي هو أنها قد جانبت الصدق الإنساني في طرحها للموضوع، كما أنها جانبت الفن. ولو عوضنا رشاد رشدي بمعالجة فنية جريئة أو جديدة لأكثر القضايا تشاؤماً وقتامة، لحقق شيئاً له قيمة – كما فعل في «بلدي يا بلدي» مثلاً – لكنه لم يفعل.

استقبل جمهورنا نجوم مسرح الحكيم بحفاوة تليق بأدائهم الجيد إجمالاً، رغم وضوح تفاوت التمثيل. فرغم صغر الأدوار التي لعبها كل من يوسف وهبي وسناء جميل وحمدي غيث، إلا أنهم أكدوا خبراتهم الكبيرة عبر عشرات السنين في فن التمثيل المسرحي، فانتزعوا إعجاب الجمهور، وجذبوا اهتمامه وتصفيقه، وذلك لأنهم أغنوا أدوارهم بعطاء كبير من العناية بتفاصيلها الصغيرة وإضافة اللمسة الإنسانية إليها. كما كان أداء كل من مديحه حمدي وناديا الشناوي لافتاً للنظر كطاقتين شابتين تبشران بمستقبل ممتاز. استطاعت الأولى أن تجسد بأداء طبيعي جداً شخصية (مها) البنت اللعوب العاشقة، وقد وصلت إلى قمة أدائها في حديثها مع زوجة الرجل الذي تحبه على الهاتف دون أن تعلم أنها زوجته. أما ناديا الشناوي فقد بذلت عناية شديدة بتفاصيل حركتها وتعبيرها، خصوصاً وأنها تؤدي شخصية فتاة مرهفة الحساسية تعيش حالة شعرية من النقاء والحب وتذكر بجمالها وبراءتها بإحدى زهرات تشيخوف في عالم من الفساد المدمر. وكما انفردت الشخصية بجو شاعري مرح ومؤثر، انفردت الممثلة بأداء كلاسيكي شديد الانسياب والرقة.

كان الديكور تقليدياً إلى حد كبير، وكان من الممكن جداً أن يعطي للمسرحية عمقاً أكبر ورمزاً أعمق، خصوصاً لو استغلت فكرة المرايا على الأعمدة والجدران بشكل واسع. بينما كانت الإضاءة عادية، كانت الموسيقا جيدة الإختيار ومؤثرة.

أخيراً، السؤال هو:

هل مستوى هذه المسرحية مع حساب تكاليفها ينسجم مع عرضها في مهرجان المسرح العربي؟ لقد سبق أن وقعت مصر في نفس الغلطة لدى عرضها «بير السلم» و«سكة السلامة» قبل «نور الظلام»، فهل تمثل هذه الأعمال آخر ما وصل إليه المسرح المصري من طليعية وفن، أم إنَّ القضية لا تتعدى لعبة النجوم؟ لعل هذا يؤكد وجوب تشكيل لجنة قراءة عربية عليا لنصوص «مهرجان دمشق»، على الأقل، إن لم يتوفر لها الإطلاع على عروضه.

* * *

الهيئة العامة السورية للكتاب

الهيئة العامة السورية للكتاب

سعد الدين وهبه

يا سلام سلم ....الحيطة بتتكلم

(مسرح الحكيم - مصر)

«إن الشجرة الظليلة التي تعطي الناس الثمار وتمنحهم الظل قد تمنح الثعابين فرصة العيش بين فروعها.»

هذا هو محور المضمون، الذي ترتكز إليه مسرحية سعد الدين وهبة «يا سلام سلم الحيطة بتتكلم»، من إخراج نبيل الألفي، وهي العرض الثاني لمسرح الحكيم في مهرجان دمشق الرابع للفنون المسرحية.

أما أحداث المسرحية، فتدور فيما بين ٨١٣ – ٨٧٤ هجرية، كما يقول الراوي المؤرخ لتلك الفترة التي حدث فيها «كل شيء يمكن أن يتصوره عقل.» ويقدم الراوي لنا الشخصيات واحدة تلو الأخرى: من الوالي الغارق في الخرافات، إلى الأتابك الأكول، إلى عموم الشرطة الشبق، إلى القاضي الداعر المهذار، إلى المحتسب المرتشي، إلى الوزير المتآمر، وصولاً إلى السلطان. خلال هذا التقديم، تتردد قصة الحائط الذي تكلم فجأة في أحد أحياء القاهرة الشعبية، وأخذ يجيب على أسئلة الناس، فلا يخيب له جواب، حتى تجمعوا حوله، أخذوا ينشدون له ويتبركون به.

وبدأت خطورة الحائط تتضح سريعاً لرجال الحكم، إذ إنَّ من شأن هذه المعجزة أن تنور الشعب وتدفع به إلى التمرد على كثرة الضرائب وجور الأحكام. هكذا، يقرر رجال السلطة أن يتنكرون ويزورون الحائط، فإذا بهم

يكتشفون أن هناك امرأة تختفي وراءه وتلقي بالحكمة على الناس، بينما يتكسب شريكها (عمر) من المعجزة الزائفة، فيلقون القبض عليها ليحاكموها فيما بينهم ويعرفون حقيقة مقصدها من تحريض الناس. تتناقض الأقاويل والآراء حولها، وتثير المرأة الغريبة احترامهم وإعجابهم جميعاً بجمالها وثقتها بنفسها وتحديها:

المرأة: - «فعلت كل شيء. كنت زوجة وعاشقة. كنت مغنية وغانية. كنت أميرة وشحاذة وفي النهاية صرت حائطاً من الطوب والحجارة.» وهي قد اخترعت ذلك الوهم الزائف في أذهان الناس لأنه:

«عندما يصبح الكذب هو العملة الرائجة فلا بأس أن نشتري به الخير.»

يقرر رجال السلطة في مجلس السلطنة قتل المرأة، ولكن بعد أن ينال كل منها مآربه ويرضي رغائبه. فجأةً، يتعثر هذا القرار بسبب الأخبار التي تصل من القاهرة بأن الناس في سبيلهم إلى هجرها لاعتقادهم أن صمت الحائط/المعجزة يبشر بالمصائب وغضب الرب.

عند ذلك، يقر قرار المجلس على إقناع المرأة بالعودة إلى وراء الحائط، ولكن لتتكلم هذه المرة بما يوحيه إليها مجلس السلطنة، بحيث تكون لساناً طيعاً له، يأتمر بأمره مقابل إشراكها كأحد أعضائه. يواجهونها بالأمر، ويخيرونها بين القبول والموت. أمام الاختيار الصعب، تقبل الخضوع، مبررة قبولها بحبها للسلطان عندما رأته، واعتباره ضحية لمجموعة من الأعوان الفاسدين، ولأن صوتاً شريفاً في مجلس السلطنة خير من لاشيء. ويعود الحائط للكلام، ولكن الناس يبدؤون بالتناقص، لأن الصوت لم يعد صوتهم تماماً. مع ذلك، يقرر مجلس السلطنة إنهاء أسطورة الحائط خشيةً من تأثيره عليهم. وما أن يستدعي السلطان المرأة ليخبرها بقراره، حتى تفاجأه بالقرار نفسه وقد اتخذته لصالح الشعب. لكن رسولاً يأتي ليخبرها أن الحائط تكلم بصوت آخر فعزل السلطان ونصب الوزير سلطاناً، وينقض الحرس عليهما ليودعانهما السجن

في انتظار حبل المشنقة. ويتبادل الاثنان اللوم لأن كلاً منهما خان واجبه في سبيل الآخر، وجعل من خداع الناس وسيلة يرقى بها فوق أمانيهم. فجأةً، يظهر قائد حرس السلطان لينقذهما. وبينما يتسلل السلطان إلى الريف ليعد قواتاً يستعيد بها عرشه، تتجه المرأة إلى الحائط الذي أصبح لساناً ينطق بأوامر السلطة لتكشف حقيقته للناس، فينقض هؤلاء على الحائط ويهدمونه. تعلن الأنباء انتصار السلطان وعودته إلى عرشه، في حين تختفي المرأة وتابعها فجأة، كما ظهرت فجأة.

تتميز هذه المسرحية بين مسرحيات سعد الدين وهبة بمرونتها وقابليتها للتفسير، الأمر الذي يجعل منها أكثر خلوداً من باقي أعماله، حيث يتصدى لمعالجة مواضيع الساعة بمباشرة فانتازية، مثلما فعل في «المسامير» و«سبع سواقي». تتخذ «يا سلام سلم» مسارين متوازيين: الأول هو محور القصة التي استلهمها وهبة من التاريخ العربي حول الحائط الذي تكلم، والثاني هو المدلولات السياسية التي يطرحها العمل. لعل أكثر الأمور قابلية للتفسير هو مدلول الحائط، وإلى ماذا يرمز؟ إن الإجابة تفترض تناسينا للأسطورة، وتركيزنا على البعد المعاصر للموضوع.

ترى أهو الإعلام، أم الثقافة، أم الإتحاد الاشتراكي، أم ماذا؟ في رأينا أن الحائط هو شيء مجرد أكثر منه شيئاً محدداً، هو لسان كان ينطق بالحق ثم قبل المهادنة حفاظاً على وجوده، ولكنه بدافع الصدق يضطرُّ للمواجهة وكشف موقف الإدعاء والتزييف. إنها حكاية الثقافة والصدق في الثقافة أمام محاولة السلطة لتوظيف صوت المثقفين لمصلحتها.

يبدو لي أن سعد الدين وهبة منسجم مع نفسه ومخلص للقضية التي تميزت بها مسرحياته. لكن مشكلة المسرحية وعيبها - كما هي مشكلة مسرح وهبة - هو التساؤل عما يعنيه التبرير: فقد وضعت تفسيراً محدداً وثابتاً لدور السلطان عندما جعلت منه ضحية وبرأته من أخطائه، الأمر الذي يمكن أن ينسحب على جميع السلاطين قديماً وحديثاً دون تمييز!

كنت أفضل لشخصية السلطان فنياً أن تكون أكثر غموضاً وتعقيداً وتراجيدية، وربما في إطار المسرحية أكثر حماقة، كي يتورط في مجموعة من الأخطاء، ويتجاهل تشذيب سلطته من المستغلين. كما إنّ شخصية السلطان لم ترتسم ببعدها الإنساني من خلال أداء كمال يسن. وعدا عن كونه لم يرسم أمامنا شخصية محببة أو عظيمة، فإنه فشل في تقديمها كإنسان وضحية، وهو أمر يحتاج إلى حضور معين ورهافة كبيرة في الحس التمثيلي لا يفيدها الإلقاء المحترف ذو الوتيرة الواحدة إلى حد الاصطناع، ولا يجسدها بتناقضها السياسي والإنساني.

أما سميحة أيوب، (في دور المرأة)، فأغنت المسرحية بشخصيتها القوية المسيطرة وأدائها الطبيعي البسيط دون افتعال، الذي صقله المرورُ بتجربة برشت. ورغم صعوبة وازدواج طبيعة دورها كرمز وكإنسانة، إلا أنها حققت توازناً يثير الإعجاب. إن (المرأة) هي كل النساء في كيان واحد، تكذب من أجل الخير، وتساوم من أجل الحب، وتكتشف أن الغاية لا تبرر الوسيلة، لأن الوسائل أحياناً تغرقنا عن غاياتنا في مستنقعاتها الموحلة، فتقرر (المرأة) المواجهة والتحدي لصالح النقاء. إن جوهرها الطيبة والحب، ولكن لعبتها تسفر عن خيانة للنفس وللهدف. إنها البطلة التي تخطئ: بطلة حديثة في مسرحية قديمة الأحداث، قدمتها سميحة أيوب بإتقانٍ وكأنها هي حقاً.

أما بين باقي الممثلين، فتميز كل من شفيق نور الدين (القاضي الماجن)، وعبد الرحمن أبو زهرة (قائد عموم الشرطة الشبق)، فقد أدى كل منهما دوره بإطار إيمائي كوميدي يوازي طرافة الحوار وحلاوة نكتته، فبعثا الروح في الفصل الأول، كما انتزعا الضحك والتصفيق، ضمن مجموعة كبيرة من الممثلين الذين يؤدون أدوارهم بافتعال حرفي وإلقاء رتيب اللهجة يكاد يخلو من فن التمثيل النفسي، ويعتمد اعتماداً كلياً على الصيغ التقليدية بدلاً من تفاعل الممثل مع الدور نفسه.

نجا عبد الرحمن أبو زهره من ذلك لتمثله أسلوب المهرج الشكسبيري، وكذلك فعل فاروق نجيب في دور (عمر) تابع المرأة، ولكن هذه المرة بطريقة مصرية تهريجية أكثر منها كاريكاتيرية، تتألق حيناً وتسِفُّ حيناً آخر.

أما إخراج نبيل الألفي، فلم يواز النص بطاقاته الفنية وحواره المكثف، ولم يستمد من تغريب بداية الفصل الأول شكلاً خاصاً يضفيه على العرض عن طريق بقع الضوء والحركة.

وبرغم أن الألفي حافظ على تكوينات معقولة وجيدة جمالياً، إلا أن رسمه للحركة افتقد الحيوية والعفوية، فاعتمد على وقفات جامدة للممثلين نقلت الجمود إلى مشاهد الفصل الثاني، وأثرت على الإيقاع. يبدو أن المخرج كان محقاً في تخوفه من ناحية واحدة هي أنه كلما حرك ممثليه محاولاً ربط حركتهم مع كلامهم، جاءا غير متماشيين مع بعضهما. إذا أضفنا لذلك سوء تقطيع الكلام، عدم اعتماد إيحاءات نفسية عبر الحركة على مستويين (عال ومنخفض)، رتابة الإلقاء، وفقدان إيقاع موحد للعرض بحيث ظهر الفارق بين الفصلين الأول والثاني، يتأكد لدينا أن نصاً كهذا يحتاج إلى حساسية إخراجية ذات إيقاع معين لم يحققها نبيل الألفي إلا بشكل محدود.

* * *

الهيئة العامة السورية للكتاب

ألفريد فرج

الزير سالم
نص صعب وتفسيرات متعددة

(المسرح القومي – دمشق - سورية)

في دمشق العتيقة يمتد زقاق ضيق على كتف الجامع الأموي محاطاً بالدكاكين الصغيرة، ببقع الضوء والظلمة، بالتعاويذ والأساطير وأغاني الصبية في الشوارع. ينتهي الزقاق بدرجات قليلة حيث تقع قهوة اسمها «النوفرة»، وفيها ما زال (الحكواتي) يروي أساطير عنترة والضاهر والزير سالم الشعبية، ويستصرخ لجمهوره صوراً من تاريخ قديم شديد الثراء. «فما الذي ألهم أجيال المصريين والعرب، وثبتهم على كراسي المقاهي وندوات الاستماع مئات السنين ينصتون لسيرة الأمير سالم العجيبة؟» من هناك يقول ألفريد فرج إنّه انطلق، ولكن ما هو السر الذي يجعل من الأسطورة شيئاً حياً باقياً في خيال الناس؟ لقد طرحت على نفسي التساؤل نفسه وأنا أخرج من قهوة «النوفرة» بعد الاستماع إلى الحكواتي.

الملحمة والتراجيديا:

جذب صديق انتباهي إلى علاقة ممكنة بين السير الشعبية وفن التراجيديا، وعزا إلى ذلك خلودهما، تماماً كالإغريقيات، رغم سذاجة تركيبهما فنياً. ما لبثت أن رفضت الفكرة نهائياً عندما وجدت أنه من الخطأ الفادح

اعتبار شخصية الزير أو عنترة صورة تقترب من البطل التراجيدي في شيء. إن هذه السير ليست إلا ملاحم شعبية قديمة صورها خيال شاعر مجهول، تتناقلها الألسن والكتب بسبب اتساع إطار الملحمة بوجدانيات الشعب الذي تعبر عنه.

تقترب الزير سالم كأسطورة شعبية في أبطالها وبنيانها من «الألياذة» أو «الأوديسة» لهوميروس أكثر بكثير مما تقترب من تراجيديات أسخيلوس أو سوفوكليس أو يوربيديس. تلك كانت محاولة ألفريد فرج: بناء تراجيديا عربية معاصرة وملحمية الطابع لها أكثر من مستوى، (مستوى فلسفي مطلق، ثم تفسيرات سياسية تتبدى مع اختلاف العروض)، تستلهم التراث الشعبي وتستفيد منه. لقد حاول فرج، مستفيداً من تأثيرات سوفوكليس وشكسبير وبرشت وتوفيق الحكيم والمسرح الشعبي، أن يقدم مأساة عربية حول موضوع طلب العدل المطلق. هل نجح؟

يقول ألفريد فرج في حوار أجرته معه مجلة «المسرح والسينما» (العدد ٥٠) متحدثاً عن أبطاله مفسراً مواقفهم: «كلهم يبحث عن العدل المستحيل. فإذا كان من حقي أن أقول إنَّ التراجيديا هي صراع مع قوى عليا.. أو تطرف في طبع الإنسان، فإن ما أستطيع قوله هو أن الإنسان طموح.. ومصدر قلقه أنه لا يستطيع أن يحقق المطلق، بينما هو يفهم المطلق، يعرفه ولا يستطيع تحقيقه، فالكون بطبيعته لا يعطي المطلق تحت أي ظرف من الظروف، فقلق الزير سالم من أجل العدل يكمن في أن لاشيء يحقق «المطلق» إلا عودة كليب. كان الزير قلقاً لأن الكون يعبث بالإنسان، لكن هذا القلق أخذ شكله الحاد بعد مقتل أخيه.. العدل لا يشترى لأنه حق مشروع.» بهذه الكلمات الجميلة يتحدث ألفريد فرج عن «العدل المطلق»، ولكن هل يصدق؟ ألم يسقط طالب العدل المطلق سالم الزير ويقبل بالتسوية في ختام المسرحية؟ ألم يكن هدف المسرحية هو تقديم «تراجيديا عربية معاصرة»؟ ألم

تكن هذه أهداف ألفريد فرج المتصاعدة منذ «سقوط فرعون» و«حلاق بغداد» و«سليمان الحلبي»، إلى «الزير سالم» ثم كوميديا «على جناح التبريزي وتابعه قفة»؟ أين معاصرة المسرحية واتصالها بنا، إذن، أم ترى هي مجرد قالب فني لقضية فلسفية؟

قصة الزير:

محور المسرحية هو أن جساس البكري يقتل ابن عمه كليباً ملك التغلبيين بعد أن أبعدت الملكة جليلة أخا كليب، سالم الزير، عن القصر لمجونه واستهتاره. يصمم الزير على الانتقام، رافضاً مع ابنة كليب يمامة، ما يعرضه أمراء بكر من تعويض إلا أن يعود كليب حياً، فذلك هو العدل المطلق، رغم أنه عدل لا معقول. وبعد معارك تسيل فيها دماء الطرفين خلال حرب البسوس، يظن البكريون أن الزير قد قتل، بينما يرقد جريحاً سبع سنوات يفقد بعدها ذاكرته. ويلتقي هجرس ابن كليب، الذي أخفته أمه عن العدو، بأخته يمامة، ويلتقي الزير بخصمه القديم وقاتل أخيه، جساس، فيقتلان بعضهما. يعتلي هجرس العرش، ليحل السلام بين الطرفين بعد حرب ضروس بين الأخ وأخيه، منادياً بفكرة الائتلاف القومي.

هل «الزير» تراجيديا أم ملحمة؟

أفضل ألا نتوقف هنا لتحليل ظاهرة الأسطورة الشعبية عند العرب من وجهة نظر علم الاجتماع، رغم ما لذلك من أهمية لفهم حضارتنا وأنفسنا، بل أن نبحث في الشكل الفني للمسرحية قبل أن ننتقل لمناقشة المضمون من خلاله.

«الزير سالم» عبارة عن تراجيديا عربية في ثياب أوروبية: شخصيات لها أصول في التاريخ العربي تتحرك على صلبان وألوان وأشكال هندسية وعلاقات مدروسة.

كان يمكن أن تدور قصة العدل المطلق ببساطة في إطار الصعيد المصري أو أي ريف عربي. ألم يقدم محمود دياب تراجيديا عربية في «الزوبعة»؟ ألم يستلهم التراث الشعبي في «ليالي الحصاد»؟ كذلك فعل يوسف ادريس ورشاد رشدي (الفرافير – بلدي يا بلدي). إذن، ماذا أضافت «الزير سالم»؟

إنها محاولة، كما ذكرنا، لبناء تراجيديا كلاسيكية أوروبية الشكل، فكثير من المشاهد يذكرنا بشكسبير، ومشهد لقاء يمامة وهجرس في المقبرة مماثل تماماً لقرينه بين اإلكترا وأورست عند سوفوكليس. تحول أبطال الأسطورة الشعبية فعلاً إلى أبطال تراجيديين يقع كل منهم في «زلة». واستطاع ألفريد فرج في هذا أن يحقق أقصى النجاح، إذ جعلهم جميعاً - عدا هجرس - متساوين في أخطائهم.

خطأ كليب هو كبرياؤه، إهماله، وإنكاره لجساس وهمام وسلطان أولاد عمه. خطأ الزير هو المطالبة بالعدل المستحيل، هو ويمامة، مما أدى إلى حملات إبادة وحشية سقط فيها المئات من الطرفين. خطأ جليلة أنها تسببت عمداً في طرد سالم من قصر زوجها، فأفسحت لقاتله مجال الطمأنينة. خطأ يمامة هو جنون مطلبها. وخطأ جساس هو التحول إلى الشر والقسوة المطلقين. حافظ ألفريد فرج على الأصل النبيل للبطل التراجيدي، لكنه لم يغفل عنصر الشعب (المشهد الأول، الفصل الثالث)، محققاً المزاوجة بين أرسطو وبرشت. واستطاع تحقيق رعشة الخوف والشفقة، خصوصاً في ختام الفصل الثاني، (مقتل الزير)، وفي مشهد لقاء هجرس بيمامة، وفي مشاهد أسماء وهي تنوح على زوجها الذي قتل بسبب أخيها، ثم على أخيها نفسه.

يوم قدم المسرح القومي المصري في القاهرة المسرحية في عرض أخرجه حمدي غيث، وتقاسمت دور البطولة فيه سميحة أيوب مع عبد الله غيث، لاقت نقاشاً طويلاً بين النقاد. فبينما امتدحها فاروق عبد القادر (مجلة

المسرح)، وبهاء طاهر (الكاتب)، ووقف أمامها الدكتور عبد القادر القط وقفة مناقشة حيادية (المسرح)، هاجمتها بحدة شديدة الناقدة صافي ناز كاظم، ولم تنجح جماهيرياً النجاح المتوقع لها، والذي يبدو أن عرض المسرح القومي في سورية قد لاقاه.

«الزير سالم» سيف عربي وهاج اخترق جدار المسرح العربي المعاصر فعلاً، ولكن هذا السيف ما عاد عربياً تماماً، وهذا السيف حمل على حده كثيراً من الثلم التي لا تخفى عن عين ناقدِ أعمال المسرح الكلاسيكي نفسه، لا لشيء لأنه صار من الممكن الاستغناء عنها في المسرح الحديث. لقد ابتعدت «الزير سالم» عن التراجيديا التي تسعى لتحقيقها بكمال، لكثرة مشاهدها إلى حد الترهل من جهة، وكأنما مفهوم المسرح الحديث يفرض هذا الإسهاب دون معنى، فمشهد قتل التبع حسان يروى أولاً، ثم نراه ممثلاً، وكذلك مشهد محاولة اغتيال الزير وخطف جثته. كل هذا مجرد سرد أفقي، وليس تصاعداً هرمياً، لأحداث لا يهمنا منها سوى دلالاتها التي تعمق مفهوم الشخصية والحبكة المسرحية. لذا، أتى هذا السرد من قبيل المحافظة، (ربما اللاشعورية)، على أسلوب الملحمة «التركيبي»، وليس على أسلوب التراجيديا «التحليلي». كما أتى كمحاولة للإبهار باستغلال التقنيات المادية للمسرح الحديث من إضاءة ومسرح دوار ومتفرج اعتاد متابعة السينما والتلفزيون. في التراجيديا الكلاسيكية، لا عنف على المسرح - كما قدمت المسرحية (خصوصاً عروض المبارزات والقتل في عرض المسرح القومي السوري) - لكننا نظلم ألفريد فرج إذا حاسبناه على أسس أرسطية بحتة، لأنه منذ البداية أعاد رواية الحدث مقلوباً: مؤكداً استفادته من أسلوب برشت. إن الاعتراض يأتي هنا على الإفاضة التي تضعف التأثير. كان نقص المتطلبات الفنية يملي على كاتب كشكسبير مونولوجات وحواراً ذاتياً طويلاً، ولكن هل نحن مضطرون في مسرحية

مثل «الزير سالم» أن نوزعها بالتساوي على جميع الشخصيات في محاولة لإقناع الجمهور بالأفكار الفلسفية الذي تطرحها المسرحية كمقالة، وليس كمسرح؟

كان على ألفريد فرج أن يقرر هل يرغب في خلق تراجيديا معاصرة أو مسرحية ملحمية معاصرة؟

تلك ثغرات تفرضها صعوبة المحاولة التي تظل علامة مضيئة في المسرح العربي، وأفضل ما كتب ألفريد فرج حتى الآن.

من هو الزير؟

«هو ابن ربيعة، ملك بني قيس، بكريين وتغلبيين، وأخو كليب صاحب بادية الشام وتخوم دولة الروم وشمال الجزيرة العربية وسيد القيسيين، الشاعر الخالد، الماجن العربيد المنتقم لمقتل أخيه انتقاما دامياً عنيفاً تحدث به التاريخ، أبو ليلى المهلل، الأمير سالم، زير النساء، فارس الوقائع العجيبة وصاحب السيرة الغريبة.» هو: «الفارس المغوار، والمحب لأخيه فوق كل اعتبار، الداعر الماجن، الداهية، والبطل المدافع عن حقه.»

كان الزير يطلب معجزة صغيرة فقط، هي أن يعود أخوه الذي اغتيل حياً. ويصل هذا التوحد إلى حد التقمص. الزير مخاطباً جليلة: «فأردتُهُ منذ ذلك في قلبي. أنا حامل وصيته. من خلالي أنا يسامحك أو ينقم عليك.» ويضيف: «أنا هو كليب، الأب والملك.»

لكن الزمن قاسٍ، لا رجعة فيه. الزمن جدار يسرق اللحظة، ولا يعيدها، وبه يبطل كل أثر رجعي للعدل المطلق. «ولما كان سالم الزير عربيداً في الحب لا يطلب إلا اللذة الكاملة، عربيداً في الشعر لا يطلب إلا الحقيقة الكاملة، فقد كان عربياً في الفكر لا يطلب إلا الحقيقة الكاملة.»

يناقض التاريخ السيرة الشعبية، على أية حال، فيقدم كليباً كطاغية، وجساس كثائر يقتله لأجل العدالة. لكن ألفريد فرج استلهم السيرة وليس التاريخ، فالسيرة أكثر خيالاً وأكثر التصاقاً بالشعب.

اتهامات خطيرة:

وجهت إلى مسرحية «الزير سالم» عدة اتهامات يوم ظهرت، سأحاول أن أكثفها في التالي:

- إن هذه المسرحية تعالج أسطورة غير واقعية أضحت ساذجة بمفهوم العصر حتى بمفهومها المطلق، وهي لا تصلح موضوعاً للمسرح الحديث، لأنها مجرد شيء من التراث الشعبي يتداوله الناس في أوساط غير متعلمة.
- إن هذه المسرحية تعالج فترة حالكة من تاريخنا القديم، مليئة بالدسائس والمؤامرات والتجزئة. لذا، فهي تطرح اليوم صورة غير مشرفة عن الإنسان العربي.
- فسر بعضهم المسرحية عندما ظهرت بأنها دعوة إلى إيجاد حلّ سلمي لقضية الشرق الأوسط، إذ يبدو فيها الانتقام محض جنون، ويصبح طلباً لهدف مستحيل. بذلك، تتساوى استحالة مطلب يمامة والزير «كليب حياً» مع مطلب العرب «تحرير فلسطين».

نجد لزاماً علينا أن نناقش هذه الاتهامات واحداً واحداً، منطلقين من افتراض إخلاص الكاتب لمواقفه الفكرية والفنية - إن لم يكن السياسية أيضاً - وإلا فسيكون من العبث الكتابة عنه أصلاً.

عندما قدم المخرج اليساري البريطاني بيتر بروك «الملك لير» على المسرح، وعندما أخرج الروسي كوزنيتسيف «هاملت» و «الملك لير» للسينما

أيضاً، كانا يعالجان قضايا العصر. تلك هي ميزة مواضيع الفلسفة: شمولها وخلودها. المسرح اليوناني مسرح سياسي يمكن أن يحمل أبعاداً معاصرة خلف صراع الإنسان والقدر. ولا أجد خيراً من إجابة ألفريد فرج نفسه في حوار مجلة (المسرح)، الذي أشرنا إليه، إذ يقول شارحاً رأيه في علاقة التاريخ بالأدب ومعاصرته:

«إنه نوع من الاغتراب للاقتراب، ونوع من الإغراب بقصد معايشة الواقع، ولأن مسرحي مسرح فكري، ولأن فن المسرح فيه هذا الأسلوب من التجريد، ولأن الذي يستهويني هو الحقائق الأساسية والأفكار الأساسية، فربما ألجأ إلى التاريخ والفلكلور لتحقيق هذا. إنني أعدّ الشخصية التاريخية شخصية معاصرة بكل معنى الكلمة لكنها شديدة التركيز والتكثيف. هي تصور العصر والبيئة بنوع من الشمول والدقة قد لا يتوافر لها إذا اختلطت بظروف الحياة وكليشهات الحياة اليومية.»

سؤال المعاصرة سؤال نسبي يمكن أن يواجه إعادة تركيب الأسطورة، تماماً كما يمكن أن يواجه مسرحية تدور حوادثها الآن في إحدى الفيلات الأنيقة أو الشوارع الحديثة.

أما بالنسبة للقتامة، فلا أدري من قال إنّ المسرح والفن عموماً تسجيل للحظات المضيئة من التاريخ، ولا أدري من قال إنّ على التراجيديا أن تكون متفائلة!

من السخف الإدعاء بموقف مدرسة «الواقعية الاشتراكية»، وقسره في الحكم على أعمال ليست لها فنياً هذه الصفة، ولا يمكن أن تكون. إذا تبنينا مثل هذا الموقف، لأعدمنا «أوديب ملكاً» وكل فضائح عائلة أغامنون الفاسدة، ولرفضنا هاملت وعطيل ولير، ومسرحيات راسين وكورني وأوكيزي وأونيل وويليامز وبيكيت، وقصص اسكندر دوماس ورافائيل ساباتيني وما أغفلناه من عديد الأسماء بينها، وهذا هراء.

يقول ألفريد فرج عن سؤال حول فكره السياسي: «تستطيع أن تضعني في اليسار العربي.» ولكن، ترى هل هناك فعلاً «يسار عربي» بمعزل عن اليسار العالمي؟ وهل ينتمي فرج حقاً إلى هذا اليسار العربي المطروح؟

رافقت ظهور مسرحية «الزير سالم» لأول مرة موجة من الفكر الدعائي لإمكانية وجود تسوية سلمية لمشكلة الشرق الأوسط، فظهرت المسرحية وكأنها تقول إنَّ تحقيق العدل الكامل و«إلقاء اليهود في البحر» - وهي الفكرة التي روج لها الصهاينة على لساننا للدعاية واستدار الشفقة - فكرة مستحيلة، وإنه لا بد من قبول بعض التنازلات، وشيء من العدل فقط حقناً للدماء.

ولكن، فجأةً، يخرج علينا ألفريد فرج بمسرحية «النار والزيتون»، التي تحمل راية إثارة الضمير العالمي حول قضية فلسطين، مطالبة بوحدة الصف واستحالة إيجاد تفاهمٍ سوى لغة النار مع العدو الصهيوني.

هل يتبع ألفريد فرج، إذن، في صياغة مسرحياته الرأي العام العربي بمسرحية حول لا جدوى المطالبة ووجوب قبول تسوية مع رواج الدعوة لذلك بدفع من الدول الكبرى والأمم المتحدة، ثم يأتينا بمسرحية عن فلسطين الثورة مع تصاعد نشاط المقاومة العربية؟ أم نرى أن تأثير السياسة اليومية علينا يجعلنا نتوهم أشياء ليس لها علاقة بالمسرح؟

مع ذلك، أرى أن أسطورة «الزير سالم» قد حملت أكثر مما تحمل. وإذا كان التفسير المطروح هو الدافع لكتابة مثل هذا العمل، فهو دافع مهلهل ليس سياسياً فحسب، وإنما فنياً. لكنني لا أعتقد أن مشكلة الثأر والدم والعدل يمكن أن تثار على نفس المستوى في صراعين: الأول بين صديق وعدو، والثاني بين أخ وأخيه. إن مسرحية «الزير سالم» تتحدث عن الصراع الثاني، وليس عن عدل مطلق، بمعزل عن الظروف المحيطة بالمطالبة به، وهي

دعوة إلى الائتلاف القومي. إذا كان معروفاً أن الكاتب المسرحي لا يصوغ مسرحية في أيام، وإنما في شهور، وأحياناً في سنين، لرأينا أن ربط العمل بتفسير أحادي يعتمد على الأحداث السياسية والإعلامية الآنية المرافقة له هو ربطٌ فيه كثير من التعسف. رغم ذلك، كان تقديم المسرحية في مصر في حينها مشككاً في أن ألفريد فرج هو إلى يمين اليسار العربي إلى درجة تثير التساؤل، إذ ارتبطت آنذاك بالظروف العامة المحيطة بالبلاد. ولكن هل المسرح دعوة؟ وهل تتضمن المسرحية دعوة إعلامية أو دعائية لفكرة ما؟ أم المسرح هو إعادة خلق الأسطورة، مع تحميلها أبعاد واقع دون حلول؟

في رأينا، أن ألفريد فرج أساء إلى مسرحيته بالكلمات الأخيرة التي وضعها على لسان بطله الزير، جاعلاً إياه يقبل «بعض العدل». إنه في هذا قد خرج عن فن المسرح الحديث إلى تضمين «موعظة» ما كان لها من ضرورة، حتى فنياً. وهو يضعف بهذه النهاية مأساويتها، رغم تساقط أبطالها الأساسيين واحداً تلو الآخر.

هناك سلبيات أشرنا إليها في بناء المسرحية، وعلى رأسها تعدد المشاهد والخلط بين روح المسرحية التراجيدية والمسرحية الملحمية. لكن «الزير سالم» تدل على وعي كاتبها وثقافته المسرحية الغنية، فقد برزت في بعض مواضعها لمحات رائعة من الفن، (مشهد جليلة وهجرس الصغير والكبير)، كما رقعت بمشاهد لم تكن أكثر من تقليد، (مثل مشهد لقاء الزبير بشبح كليب المماثل للقاء هاملت بشبح أبيه، ومونولوج الزير الطويل الذي يبرر به دمويته وانتقامه يحوي عبارات كلمة من «ماكبث» وأعمال أخرى).

لكن من الأشياء المثيرة للإعجاب ذلك البريق الذي أضفاه المؤلف على شخصية الزير بفضل استخدام الكاتب الذكي لحبكات جانبية ناجحة. بينما كانت الإضافة في المونولوجات تماماً كمحاولة برنارد شو في إرشاداته المسرحية والتعليق على مسرحياته إضفاء إبعاد أوسع وأدق مما يعطيه العمل نفسه.

المسرحية.. والنقد:

النقد الذي كتب عن المسرحية عندما قدمها الدكتور رفيق الصبان في سورية مختلف المستوى، ولكنه مجمع على الاهتمام بالمحاولة الكبيرة، وفي الوقت نفسه.. الإساءة المعتمدة إليها. لم يكتب معلقو الصحف اليومية ما هو جدير بالمناقشة والتوقف، بينما كتب أحدهم عن المسرحية دون أن يراها كاملة، وفي «بروفة جنرال» وليس عرضاً. كتب سعد الله ونوس عن «الزير سالم» كتابة رشيقة وذكية، لكنها لم تأت من وجهة نظر موضوعية، ومن هنا جاءت محاولته كتفسير جديد للأسطورة الشعبية يهتم فيها بقضية الصراع الطبقي والناس البسطاء الذين يموتون دون سبب من أجل خلافات أسيادهم. هذا تفسير جيد، ولكنه ليس المحور الرئيسي الذي ارتكز عليه ألفريد فرج.

لقد كتب ونوس فعلاً ما دعا إليه في مسرحيته «رأس المملوك جابر»، فهل هي الموضوع الوحيد المطروح؟

وبرغم أني أوافق ونوس في أن ألفريد فرج لم يركز اهتمامه على الموضوع الذي ذكر، إلا أنه أيضاً لم يغفله. وسأضطر هنا إلى إيراد مقطع شديد الأهمية في المسرحية، يمكن أن يطرح - وقد سعى إلى ذلك عرض المسرحية القومي في سورية - تفسيراً للنص. إنه بداية الفصل الثالث:

«هجرس: يا لأطياف الكارثة. ففي هذه المجزرة الشنيعة، فضلاً عن ذلك آباءٌ وأبناء ليس لهم في الحرب ناقة ولا جمل. ألا يتكلم عنهم أحد؟ ألم يجأر أحدهم بالشكوى والرفض بينما الأمراء يتطاحنون بهذه القسوة؟ (يخرج من الجمهرة ثلاثة جنود على سيماهم عنف المعركة ولكن بلا عاهات. يتقدمون إلى هجرس).

(في العرض المسرحي جعل المخرج الصبان الأمراء يديرون ظهورهم تماماً متجاهلين سماع الكلمات التالية).

الجنود: سنتكلم نحن صغار الناس، أولئك الآباء والأبناء الذين اصطلوها لآخر لسان لهيب فيها. نحن لسنا طلاب معالي لنفكر في الأمور المعقدة. الطبيعة هيأتنا لنكون طلاب حياة، رعاة وزارعين وصناعاً وحرساً، سواعد قوية ومطامع صغيرة ونفوساً طيبة. لسنا من أمراء بكر أو تغلب.. معظمنا أقرباء لهم بالطاعة، أو رعايا صغار. نحن حملنا عبء الحرب كله على سواعدنا. ومع ذلك، فلم تكن بالحرب الوطنية لنجاهد فيها ضد الغزاة دفاعاً عن أرضنا وأرزاقنا، ولم تكن الحرب التي يفرضها البر بالجار إن تعرض للاعتداء فاستصرخ جاره. كانت حرب الأهل واللحم والدم.. المهزوم فيها يبكي شرف إخوته، والمنتصر يبكي شرف أولاد عمّه. حرب الفوضى والضياع حملنا عبأها على سواعدنا. عرفنا الخوف بالليل من لقاء النهار، وخوف الليل مع الجسد المرهق ليس بالسهد الذي يشكوه المترفون، ولكنه استغراق تدهمه الكوابيس البشعة. نوم مفزع وغرق في مستنقع العذاب. عرفنا الخوف تحت لفح الرياح الحادة تلهبها الشمس وروعةُ الصدام العنيف بالسيف والرمح والدرقة، كأن جبلاً ارتطم بالجبل، وويل لمن هو أقل في الوزن، ينخلع من فوق الجواد.. فإذا ألف حافر تمزقة. وطعن الرمح وجذبة السيف وصيحة الخصم بوحشية تلقي الروع في الوجه وموت الصديق يوصي أخاه والولد، والغصة بعد ذلك قبل ظلام النهاية. والأفظع من ذلك.. الحياة بعد الصدمة، خلف الصفوف، بعاهة عاهرة، تقلب العامل شحاذاً والكريم متسولاً قوت أولاده. والعجز! ناهيك بخوف العجز وخوف الصدمة وخوف الموت. ذلك يجعل الرجل الشريف ضيفاً بلا شرف، يقتل مواجهة ويقتل من خلف، يقتل بضربة ثم يمثل بالجسد الساكن بعد الموت، يقتل الصامد ويقتل المذعور المستسلم أو الهارب.. وحرارة التشفي تملأ عروقه وحشية.. ثم الكدر في هدأة الليل، وقلق الضمير وزيارة الأطياف البشعة.. آه ألا تذكرنا.» (الزير سالم - صفحة ٨٧).

أكد لي الفريد فرج في حوار معه أن «كلمة الزير حول قبول بعض العدل منسوبة لشخصه ولذاته فقط، أما كلمة المسرحية فيقولها هجرس.» وتابع قائلاً:

«العدل كلمة غنية ولها أوجهها، وفي حادثة الزير إذا أخذنا بالعدل القانوني لا يمكن أن يتعدى القصاص من القاتل. ما كان ينشده الزير سالم هو عدل على نوع مختلف لأنه في مواجهة الكون، عدل ضد الموت، في حين أن ما كان ينشده هجرس هو العدل السياسي وهو قد شرحه في منولوجه الأخير من المسرحية»:

«والآن تطلعوا إلي..

أنا أقف تحت الشمس بكل حقيقتي وحقيقتكم، بلا زيف. سكبت الدموع الصادقة على قتلاكم أعماماً وأخوالاً، ولكنني فكرت مع ذلك. استفزتني سيوفكم المتجنّيةُ، والمتصدية، ولكنني مع ذلك فكرت.

فكروا، ما مناط الحياة لكم ولأولادكم، ما مناط المنعة ضد أعدائكم؟ الائتلاف.. الائتلاف ضد محرضيكم والمفسدين فيكم! فهل تبصرون قانوني؟!» (الزير سالم - ص١٢٤).

ويتابع فرج قائلاً: «والعدل السياسي هو الأمن الاجتماعي وتماسك القوى الثورية وتقييم ما شجَّ بينها من خلاف على أسس موضوعية وثورية إيجابية. ولاحظ أن الخصوم في الزير سالم كانوا رفاقاً، وأنهم ارتكبوا الخطيئة التراجيدية في إضفاء صفة العام على خلاف شخصي وخاص، وهي جريمة جساس ذات الدافع الشخصي. وانتقام الزير يصد الزير عن ألم شخصي لفقد الأخ وليس نتيجة لموقف عام أيضاً. المهم عندي هو الإنسان.»

من هنا نجد أن «الزير سالم» هي واحدة من أوائل المحاولات المضيئة في المسرح العربي لبناء تراجيديا عربية معاصرة.. تراجيديا خلفيتها التراث، وزمانها العصر الحاضر، ومحورها الإنسان.

عن العرض:

أمام شبَّاك التذاكر، وقف رجل مسن يسأل: «أليس هنا حيث يحكون حكاية الزير؟» عقب العرض، خرج شابان يتحدثان متسائلين: «كيف لنا مثل هذا التراث الجميل ونحن لا نعْلم؟»

إذا كانت اتهامات شتى قد وجهت إلى «الزير سالم» كمضمون يقبل «بعض العدل» بدلاً من العدل المطلق، ويتنازل لقبول تسويات بدلاً من الثأر وطلب الحق الكامل، ولكونها تعالج فترة حالكة من تاريخنا، فقد حدث هذا بسبب الظروف التي أحاطت ظهورها في مصر. لكن العرض الذي يقدمه المسرح القومي من إخراج الدكتور رفيق الصبان يطرح تفسيراً جدَّ مختلف، خصوصاً بعد أن أجرى عليها ألفريد فرج نفسه بعض التعديلات، وأضاف بعض المقاطع ليحملها دلالة معاصرة أكثر وضوحاً ودقة، وربما إيجابية.

الإخراج :

في عمل صعب للغاية - يماثل في صعوبته الإغريقيات والشكسبيريات أو يزيد - عمل يجمع بين التراجيديا الكلاسيكية والملحمية الحديثة، يجمع بين النقيضين أرسطو وبرشت، استطاع رفيق الصبان أن يثبت أنه «شيخ المخرجين» في سورية، وأن يقدم عرضاً جميلاً للغاية، فيه تجديد، وفيه اتساق في الحركة، وفيه حسن توزيع للممثلين، وقد فعل ذلك في مدة قصيرة جداً تقل عن شهرين.

ليس رفيق الصبان - المخرج الذي يتابع باستمرار آخر منجزات المسرح العالمي، والذي أفادته متابعته لتجارب المسرح المصري - هو الوحيد الذي صنع «الزير سالم»، فالواقع أن نجوم المسرح القومي في دمشق - وأؤكد بثقة أن بعضهم صار يستحق كلمة نجم أو نجمة - ساعدوا في تبلور

العمل وتحقيقه. أدَّت منى واصف دور جليلة بقوة وعمق، وأغنته بشخصيتها المسرحية القوية وحضورها الدائم على المسرح، فكان أحد أدوار عمرها. ويبدو أنها كانت أكثر الممثلين استفادة وانسجاماً مع (ميزانسين) الصبان في المسرحية، والذي يقترب من «المسرح الإغريقي» و«الباليه». كذلك لعب كل من أسامة الروماني (هجرس) وطلحت حمدي (الزير سالم) وفايزة شاويش (أسماء) وثناء دبسي (يمامة) أدوارهم ببراعة تستحق الإعجاب، وتؤكد أن الممثل الجيد قد توفر فعلاً، وأن ما نحن بحاجة إليه هو المؤلف المحلي والمخرج المتمكنين. كما لفت الممثل عدنان بركات الأنظار فعلاً بأداء بارع ومتقن جداً لدور الطاغية جساس. وإذا كنا في مجال الحديث عن الالتزام في المسرح، فنحن نجد الإخلاص للفن وللجمهور التزاماً في حد ذاته.

وها هو ذا الصبان منذ عدوان ١٩٧٦ يقدم التالي: «إلكترا» سوفوكليس محملة بتفسير سياسي عن الصمود والتحدي، «بنادق الأم أمينة» عن مسرحية لبرشت، «حكاية حب» لناظم حكمت، و«مأساة بائع الدبس الفقير» لسعد الله ونوس، وكلها مسرحيات إمَّا سياسية، وإمَّا محملة بمواقف مرتبطة بهموم الإنسان العربي. الجديد في «الزير سالم» هو كسر قواعد التمثيل الكلاسيكية، ومحاولة الوصول إلى جدّةٍ من الأداء بتقطيع حركات الجسم والوجه والمبالغة بها للوصول لا إلى الإقناع بواقعيتها، بل للتعبير بها بشكل مؤثر. وقد استغنى الصبان في تصميم الحركة عن كثير من تلك القواعد، كإعطاء وجه الممثل للجمهور حفاظاً على أصول التراجيديا الكلاسيكية، فمزج مزجاً جزئياً بين المسرح الحديث بكل وسائل إبهاره من استعراض وقتل ورقص وسرد أفقي تركيبي للأحداث يتقرب من السينما، وبين صنع تراجيديا يونانية أو شكسبيرية الطابع تعتمد القواعد الكلاسيكية – وهو أمر جريء من ألفريد فرج، كان من الممكن أن يسيء إلى العمل.)

ملاحظات:

لا يخلو أي عمل من بعض الهنات التي تبدو فيه. وهنا نجد:

- أن دور (عجيب) لم يؤدَّ بشكل جيد، إذ لم يعط للشخص المناسب ضمن الأسلوب العام للعمل، وليس هذا تشكيكاً بمواهب نور كيالي التمثيلية، فعجيب هو المهرج الشكسبيري، وليس المهرج ذا الطابع المصري في مسرحية عربية حقاً، لكنها ترتدي بكل ما فيها لبوس المسرحية الأوروبية.
- هذا هو المأخذ الثاني الذي أراه على تقديم أسطورة شعبية بتقاليد مسرحية مختلفة عنها تمام الاختلاف، وكأن الجمهور لا وجود له، أو إنّها تقدم على أحد مسارح باريس، وليس دمشق.
- مشهد صحوة الزير بعد سبع سنين وعجيب ضعيف إخراجياً وتمثيلاً وغير مقنع، ولا يخلو الفصل الثاني كله (من العرض) من ضعف عام لا ينقذه منه سوى جهد بعض الممثلين، كمنى واصف وأسامة الروماني وثناء دبسي وفايزة الشاويش وعدنان بركات ويعقوب أبو غزالة وعبد الله عباسي.
- تقديم الاستعراضات غير ضروري من جهة، كما زاده ضعف التدريب على حركات السيف إلى قصور تلك الاستعراضات عن أن تكون رقصاً تعبيرياً إيحائياً بالشكل الأمثل. إنها من نوع الإبهار في المسرح، ولكنه لم يكن إبهاراً حقيقياً يحقق الشعور بالخوف والشفقة كاملين.

أحب أن أشير إلى الديكور البارز الذي قدمه الفنان خزيمة علواني، وحمل النص فيه نفس التفسير الذي أراده المخرج، فأغناه بالبعد السياسي الطبقي الذي أغفله الكاتب واضطر إلى إغفاله المخرج، (إلا عندما وضعه في المشهد الأول من الفصل الثالث في النص الأصلي)، عندما جعل التناقض حاداً وقوياً بين فخامة العرش وبؤس الخيام، وأعطى في الوقت نفسه تأثير الحرب والدمار. كان الشيء الوحيد المشوه لهذا الديكور الرائع،

الذي اعتبره من أفضل ما قدم الفنان علواني، هو أطراف المسرح المرسومة بألوان فاقعة ومصطنعة.

كانت الإضاءة جميلة وموحية، وساعدت على نقل المشاهد المتعاقبة بكثرة، (رغم أن كثرتها كانت مضرة، بحيث كان يجب حذف بعضها)، وعلى توسيع رقعة الخشبة لتشمل الصحراء والمضارب والقمر والتلال.

خرجت «الزير سالم» كسيف عربي متوهج النصل بين أسلحة مسرحنا السوري المختلفة.

* * *

الهيئة العامة السورية للكتاب

نجيب محفوظ

مسرحيات أم حواريات؟

(مسرح الجيب - مصر)

يقول محفوظ: «إن الشكل الأدبي المناسب لأزمة العصر هو المسرح، باعتبار أن المسرح هو الشكل الفني الذي يرتكز أساساً على الجدل والحوار وصراع الأفكار.» يمتلك مسرح نجيب محفوظ خصائص قصصه القصيرة تقريباً. إنه مسرح يفتقد الدرامية، مسرح تعوزه الشخصية، وفي الوقت نفسه.. الملحمية. ربما كان فنياً أقرب إلى «مسرح اللا معقول»، لكنه ليس مسرحاً عبثياً، بل مسرح ملتزم. مسرح نجيب محفوظ ليس كل المسرح، بل هو نمط مسرحي قائم ومشروع: نمط يتسم بالجدة والمغامرة والتجريب، مسرح يقوم عادة في أركان الشوارع وفي الساحات العامة والحدائق والأندية الصغيرة في بلدان أوروبا وأمريكا. يقوم مسرح محفوظ على الكلمة أكثر مما يقوم على اتساع حجم الإمكانيات المسرحية، وهو بهذا انطلاقة من أرض بكر بالنسبة للمسرح العربي، إذ حتى العام الماضي، (عندما بدأ مسرح المائة كرسي عمله)، كان هذا النوع ظاهرة مفقودة. الشخصيات في هذا المسرح لا تملك خصائص ذاتية، لكنها في الوقت نفسه ليست تجريدية، بل هي بين- بين. المرأة نمط من النساء، والرجل نمط من الرجال، لكنهما ليسا كل النساء أو كل الرجال. ومحفوظ يقول في حوار أجري معه على صفحات مجلة (الكاتب): «أما حين تتحول الحياة إلى مشكلة، لا يصبح الإنسان شخصاً

معيناً، بل مجرد إنسان هو شخص بالذات يتميز عن سائر الناس بتفاصيله وذاتيته.» أغلب مسرحيات المجموعة حافلة، كقصص محفوظ، بإحساس سياسي يحركها ويدفعها. إنه إحساس استفزازي قاتم، يصعب إدراك كنهه بدقة، ومن السهل أن ينقلك إلى نوع من التساؤل القلق والشعور بالموضوع الإنساني المتأزم، أي نفس المرحلة الشعورية التي يصل إليها أي منا وهو يفكر بالمأساة القومية الناتجة عن الهزيمة. إنها مسرحيات محكمة اللغة، متماسكة الشكل، تعتمد على رؤيا فكرية أكثر منها حياتية أو واقعية.

من هذا المنطلق، يمكننا أن نصف مسرحية «يميتُ ويحيي» كمعالجة مباشرة لموضوع النكسة، ومسرحية «التركة» كرصد للانتقال من عصر سيطرة الدين إلى عصر سيطرة العلم مروراً بالمغامرة، ومسرحيات «مشروع للمناقشة» و«النجاة» و«المهمة» كمسرحيات إنسانية تحملُ ظاهراً الكثير من الحس السياسي والاجتماعي والنقدي الشديد حول الحياة والفن تبدأ من الشعور بالذنب، والإحساس بالمطاردة والموت، وتسمو بهذه الأفكار إلى مستوى الفلسفة.

* * *

«ينابيع الحياة الحقة مهددة بالجفاف. أشواق القلب الخالدة يساومها الضياع. سحقاً للوحشة التي تذبل فيها معاني الأشياء. إنيّ ذاهب.»

مسرحية «يميتُ ويحيي» مسرحية تجريدية تعتمد على مناقشة أزمتنا السياسية الراهنة أساساً لها، وهي بذلك أكثر المسرحيات الخمس مباشرة. هناك صراعان: الأول بين الفتى وعدو مجهول، أما الثاني فصراع بين الفتى الذي يقول: «سحقاً للخمول في حدائق الورد،» والفتاة التي تقول: «يا حسرتاه على حكمة الأيام الناعمة.» الفتاة تبحث عن الحب والسعادة، تغمرها رغبة استسلامية، وقبول بالحياة السهلة. والفتى يمثل الرغبة المتدفقة لتجاوز الهزيمة، والصبوة المستمرة للانتصار: «سأصون كرامتي حتى الموت.» ليس هناك على المسرح سوى نخلة يتيمة وساقية، (لعلهما ترمزان إلى قناة

السويس)، وفي خلفية المسرح.. هناك قبور الأسلاف وقد جللها الظلام والصمت. تتدخل شخصيات رمزية أخرى، واحدة تلو الثانية، في مجرى الأحداث. الطبيب يشخِّص للفتى أعراض مرضه، فإذا هو وباء وفد من الخارج واستفحل في البيئات الراقية. أعراض الوباء كثيرة أهمها: التردد، التفاخر، العجز عن مواجهة الحقيقة، المبالغة، التهرب، التهجم، الغوغائية والهذيان، (وكلها صفات تتسم بها المجتمعات المتخلفة)، وجميع الناس مصابون بها. أما الدواء العجيب، فهو أن يستخدم الإنسان حواسه معكوسة، وأن يتركها مفتوحة كأقصى ما يكون كي لا يُخدع بالمظاهر، وكي يشفى من أعراض الوباء الخبيث. ثم يظهر العملاق، الذي يمثل القوى الامبريالية الكبرى، فيحاول فرض مساعدته على الفتى في صراعه الصعب مقابل نيله حقوقاً ثابتة هي أسوأ مما يريد العدو نفسه. وما يلبث العملاق، حين يكتشف هوية العدو، أن يرفض التدخل، لأن ذاك قريب له، عزيز عليه. إنّهُ ينضم إليه عندما يرفض الفتى قبول السلام الاستسلامي رغم توسلات الفتاة.

أما الشخصية الثالثة، فشخصية رمزية غريبة. إنها الشحاذ الذي يمثل الطبقة الكادحة التي تعاني خيبة أمل مريرة في المسرحية. تمرد الشحاذ على الملجأ القديم، لكن شيئاً كثيراً لم يتغير في حياته، وهو لا يستطيع أن يتمرد على الملجأ الجديد، لأن صاحبه رجل عادل أمين رحيم، لهذا لا يجد بداً من الهرب. في النهاية، يقف الفتى وحيداً صامداً في عزلته بعد أن رفض منطق الفتاة.. يقف مستنداً إلى عزمه الأكيد على النصر ليصارع العدو والعملاق في وقت واحد. إنه يتحرك في تصميم مع أشباح الأسلاف، الذين هبوا من قبورهم لخوض المعركة المحتومة.

* * *

«رجل وامرأة يلتقيان في الغابة. في الغابة أخطار لا حصر لها. إنهما يبحثان عن مأوى على درجة من الأمان. يحصنانه ضد أهوال لا حصر لها

ولا عد. يمضيان أوقات الراحة في عناق حار، وفي لحظة من لحظات العناق الحار يسقطان جثتين هامدتين.»

مسرحيات محفوظ الثلاث: «النجاة»، «مشروع للمناقشة» و«المهمة» تدور حول حكاية جوهرها واحد التي رواها المؤلف في «مشروع للمناقشة»: إنها البحث عن الحب في عالم دموي خطر.

مشروع للمناقشة:

مخرج ومؤلف وممثل وناقد مجتمعون في غرفة لتبادل النقاش حول عمل الموسم القادم. المخرج يطالب بحريته، الممثل يبحث عن دور بطولي، الممثلة تنتظر دور حب خالد، الناقد يريد توازناً ووضوحاً، أما المؤلف فيبدو أنه الضحية، إذ يحاول إقناعهم بأن صورة الحياة تغيرت، وأن أحلام الحب والبطولة قد انتهت، وأن المأساة لا تنبع من صراع معين، بل من قوة قدرية عبثية غامضة. وسرعان ما نكتشف أن حديث الفن هو حديث عن الحياة: رجل وامرأة، غابة.. فخطر.. فمأوى.. فحب ثم موت. لماذا؟ من يدري! إن المسرحية تدور حول صراع البقاء: البقاء مع الحب، والبحث عن الأمان في غابة مليئة بالأخطار.

المهمة:

في مسرحية «المهمة»، تتضح معالم المطاردة. شاب ينتظر فتاته في منطقة صحراوية، ثم يشعر بأن رجلاً يلاحقه، فالرجل موجود بالمصادفة في كل مكان زاره الفتى خلال النهار. تأتي الفتاة إلى موعدها الغرامي، ويجلس الاثنان يتبادلان الحديث في ظل قلق متزايد من وجود الرجل الغريب، الذي يبدو أنه يجد السعادة في وجودهما. القلق يغدو خوفاً. الفتاة تنسحب. الرجل والشاب يخوضان نقاشاً متوتراً حول المصائب التي جرها وجود الآخر على الشاب وعلى مدى معقولية ذلك، وبالتالي طبعاً.. استحالة قبول التعايش

الإنساني. يؤكد الرجل أنه لا يبحث إلا عن لحظة تعارف. وفجأةً، يقع أرضاً بسبب ألم حاد في ركبته، فيطلب معونة الرجل وبقاءه، لكن ذاك يريد أن يغادره الآن دون اكتراث لما ألمَّ به ليتركه وحيداً في الخلاء والظلمة والصمت، ويتجول ليشهد منظر غروب الشمس. من بين حجب الظلام الكثيف، يظهر رجلان في ثياب حمراء يحملان مشعلين، وآخرين عن كثب في السواد يحمل كل منهما سوطاً وحبلاً معقوداً، يقترب الآخران من الفتى المستغرق في النوم في وحشة الخلاء، فيقيدانه بينما يفتح عينيه فزعاً. ويحقق الرجلان معه بسبب ذنب مجهول: «إن أردت الرحمة قتلناك بلا تحقيق، وإن أردت العدل قتلناك بعد تحقيق، وإن أردت الحرية فاقتل نفسك بالوسيلة التي تفضلها.» أي اختيار ذاك الذي نتيجته المحتومة هي الموت؟ هل هم زبانية الجحيم أتوا يقاضونه الحساب؟ إن ذنب الشاب، كما يقولون، هو أنه لم ينفذ المهمة التي أوكلت إليه. أهي مهمة تبرير وجوده في هذا الكون؟ إنه يعمل مدرساً للتاريخ، ويتحدث كل يوم عما فعله الإنسان القديم الذي اكتشف الزراعة، صنع التقويم، بنى الأهرامات، هزم وانهزم. لكن تجارب التاريخ ودلالاته العميقة غابت عن الشاب، فأصبح حديثه مجرد كلام بلا مغزى. كان جل همه الحب والسعادة، إلى أن ضاع ذلك المزيج العجيب بين الدمعة والابتسامة، بين الجد واللهو. إن ملاكي الموت يجلدانه بالسياط. أما حاملا المشاعل، فيحمله أحدهما بينما يتلو الآخر: «نذكر أن الطفل يبكي حين تنحْيه أمّه عن ثديها الأيمن، ولكنه يجد في اللحظة التالية سلواه في ثديها الأيسر.»

ما الموت إلا الحل الوحيد لمن خاب مسعاه في تحقيق مهمة الوجود الصعبة. إن الحياة والموت عنصران لجوهر واحد. مسرحية «المهمة» عمل كابوسي الرؤيا، يختلط فيه القلق المعاصر بمسرحيات الوعظ الأخلاقية السائدة في العصور الوسطى، وينتهي نهاية «محاكمة» كافكا.

تتضمن المسرحية فكرة سارتر «الجحيم هو الآخرون». لكن محفوظ يتجاوز جلسة المفكر الوجودي السرية إلى تحديد أكثر اجتماعية وتخصيصاً

للجحيم الذي يشكله الآخرون. إن العلاقة الإنسانية علاقة متناقضة في حد ذاتها، فهي تحمل السلب والإيجاب معاً. الإنسان يرفض وجود الآخر ما دام يحدّ من حريته، لكنه يلتصق به بحثاً عن التواصل الاجتماعي: إنه في الوقت نفسه يحتاج إليه.

إن محفوظ، كما قلنا، يتجاوز مفهوم سارتر كما تجاوزه هو نفسه بعد «جلسة سرية»، لأن صراع الإنسان مع المجتمع صراع يفتت الجهد الإنساني ويجعل مهمة الإنسان في هذا الكون مستحيلة. في الوقت الذي تعكس هذه المسرحية الصغيرة رؤيا فلسفية شمولية، فإنها تعكس إحساساً ملتزماً ورغبة محلية في الانفكاك من إسار الخوف الذي يحاصر وجودنا فيفرغه من مهمته، ويقيد حريتنا بإحساس مقيت.

* * *

«الحياة الحق نقيض الراحة، والرجوع إلى الخرافة تفكير مضحك. لعله ينقصنا شيء. لا بد من مواصلة حياتنا.»

مسرحية «التركة» لها الطابع نفسه: فتى وفتاة يدخلان بيت الشيخ التقي، والد الفتى وصاحب المعجزات، طلباً لتركة مجهولة تحقق أحلامهما في عالم الثراء. الفتى يحلم بأن يصبح قواداً عالمياً، والفتاة التي تلعب دور زوجته المصون - وهي امرأة سوء – بحيث تحلم بأن تصير نجمة في كباريه عظيم. ينتظر الاثنان في البيت القديم، وما يلبث صبي أن يظهر فيرشدهما إلى مجموعة من الكتب ومبلغ نقدي كبير، لكنه يوصيهما بألا يمسا المال قبل إكمال معرفتهما عن طريق الكتب. يتجاهلان النصيحة، بالطبع، فيغادرهما وفي عينيه دمعات مكسوفة حزينة. ينهمكان في عد النقود، وإذا برجل ضخم الجثة يقتحم عليهما الدار متقمصاً دور مخبر، ويعلمهما بأنه قد عثر على الشيخ مقتولاً، وأن الفتى متهم بقتله. يرجوه الفتى، ويحاول إقناعه بشتى السبل ببطلان التهمة، دون فائدة. يعرض عليه نقوداً، فيطلب المزيد، ويتفقان في بادئ الأمر. لكن الفتى يحاول طعنه بسكين واستخلاص المال منه، فإذا

بالرجل يتغلب عليه ويقيده مع الفتاة، ثم يهرب بالمبلغ. يعاني الاثنان في البيت الغريب الموحش شتى ضروب التساؤلات والقلق، ويفكران في إمكانية كون البيت مسكوناً بأشباح الأسلاف وأصحاب الكرامات. يطل الصبي في منتصف الليل، لكنه يرفض أن ينقذهما لأنهما خالفاً أوامر سيده الشيخ المرحوم.

تمضي ليلة مزعجة ويشرق الصباح، وإذا بضابط بوليس وسكرتير ومهندس يدخلون البيت. يخبر الضابط الفتى بأن المهندس يريد شراء البيت ليحوله إلى مصنع للأجهزة الالكترونية. ولكن ما أن يرى الفتى المهندس، حتى يتبين له أنه لص البارحة نفسه، فيحاول الاحتجاج والصراخ دون جدوى، فالرجل مهندس محترم. يضطر الفتى المهندس أخيراً إلى بيع البيت بالتركة التي خلفها الشيخ. لقد انتقل بيت صاحب المعجزات إلى صاحب معجزات آخر.

إن القصة تعيد فكرة «أولاد حارتنا» في إطار مسرحي. الفتى هو وريث أبيه صاحب الكرامات: «ورثت عنه الدجل لاستثمره في مجاله الطبيعي. إنّي أعاشر مغامرين، وكان يعاشر مغفلين.»

كما انتهى عهد الدجل ثم عصر المغامرة، فلا بد أن يبدأ عهد جديد هو عصر سيطرة العلم الذي يحتاج أيضاً إلى شيء من الدجل والمغامرة. المهم، إن الهزيمة قد لحقت بالفتى صاحب الخمارة وزارع الطمأنينة في قلوب البشر، كما لحقت بأبيه الشيخ الصريع صاحب الطمأنينة المشابهة، والبيت القديم سيصبح بيتاً جديداً: مصنعاً للأجهزة الالكترونية.

مسرحية «التركة» صراع بين عقليتين متناقضتين:

«الطمأنينة هي هدف النفس البشرية.» «بل التقدم يا مولانا ولو بالجهد والقلق.»

لكن الناقد المصري جلال العشري يعتقد أن «مؤدى هذه الفكرة أننا يجب أن نحرص على تراثنا بجانبه الروحي والمادي، لأن التفريط في أحد

الجانبين يعني التفريط في الجانب الآخر.» لا، ليس هذا ما يريد محفوظ قوله، فالفتى يقول: «**الحياة الحقة نقيض الراحة، الرجوع إلى الخرافة تفكير مضحك. لعله ينقصنا شيء. ولكن لا بد من مواصلة حياتنا.**»

وما الشيء الذي ينقصنا سوى ذلك الإيمان المفتقد الذي يتحسر عليه (عرفة) في «أولاد حارتنا» بعد تسببه في موت الجد الأكبر الجبلاوي. ومع هذا، وعلى الرغم من العزلة الروحية.. والانفصام.. والقلق المؤرق على الدوام وغياب أي مبرر للحياة، لا مناص من أن يستمر المرء في تقبل وجوده. القضية، إذن، هي كما يعبر عنها الدكتور علي الراعي:

«**التقدم لا يكون بالانتقال من خرافة قديمة إلى خرافة أقلّ قدماً، بل يكون بتغيير منهاج الحياة تغييراً أساسياً.**»

إنه الانتقال من عصر الخرافة إلى عصر العلم، لكنه انتقال لا يخلو من ضحايا. أما الفتى، الذي لا تهمه سوى طمأنينته، فيخسر المعركة دائماً، فهو لا يستمد من الماضي خبرة، ولا من المستقبل عزيمة، وهو لدى أدنى غزو خارجي ينهزم. ينبع مسرح محفوظ دون شك من إحساس سياسي واع.. إحساس استفزازي قاتم يصعب إدراك كنهه بدقة، ومن السهل أن ينقلك إلى نوع من التساؤل والقلق والشعور بالوضع الإنساني المتأزم، أي نفس المرحلة الشعورية التي يصل إليها أيّ منا وهو يفكر في المأساة القومية الناتجة عن الهزيمة.

يمكن لمسرحية «التركة» أن تفهم على أكثر من مستوى، وإن تقدم بأكثر من تفسير وشكل. فإذا تغاضينا عن النقد العام للعرض مؤقتاً، نجد أنه قد كشف النقاب عن موهبة جديرة بالاهتمام تتجلى في الممثل الشاب حمدي أحمد، الذي لعب دور الفتى بتوازن في الأداء مع الممثلة الكبيرة محسنة توفيق. لقد كان يشوب هذا أداء الممثل الحيوي بعض المبالغة في الحركة، لكنه كشف عن خامة طيبة، وخلق تفاهما تاماً في النوعية والإتقان مع محسنة توفيق. وبينما كان الديكور ملوناً وموحياً، كانت الإنارة متوسطة الجودة، رغم

أهميتها المفترضة بالنسبة لعمل كهذا بالذات. إنّ من خصائص المسرح التجريبي البساطة في كل شيء، لكننا افتقدنا هذه البساطة في عرض مسرح الجيب من مصر. كان أفضل المشاهد مشهد توفز البطل والبطلة النفسي وهما مقيدان على الكراسي، فقد أفلح الاثنان في نقل الجو النفسي المشحون بالقلق إلى المتفرج كما لم ينقل في أي جزء آخر من المسرحية. أما الموسيقا التصويرية، فكانت ممتازة في قدرتها على مواكبة النص، وإيجاد الثغرة المناسبة للنفوذ، والإيحاء بالجو المطلوب.

«المطاردة» مفتاح «الجريمة»:

يفتتح محفوظ مجموعته القصصية «الجريمة» بمسرحية عبثية الشكل من فصل واحد. أقول عبثية الشكل، لأنها تحوي مضموناً بعيداً عن التساؤلات الوجودية اليائسة، ولأنها عمل سياسي قد يكون مفتاحاً لباقي قصص المجموعة.

عنوان المسرحية «المطاردة»، وهي عبارة عن مقاطع حوارية بين شخصين أطلق على أحدهما اسم الأبيض وعلى الثاني اسم الأحمر، وجعل شخصاً ثالثاً عملاقاً يظهر صامتاً وبيده سوط، فيخلق الذعر في قلبيهما، ويتجنب جميع ألاعيبهما لإخفاء نفسيهما، ليظل مسيطراً على مصائرهما، وعلى حبيبتهما.

إنها صورة أخرى عن «انتظار غودوت» لبيكيت، والمتشردان استراغون وفلاديمير يجدان لهما قريناً في الأبيض والأحمر، لكن المضمون والهدف مختلفان، والمتشردان لا ينتظران، وإنما يمران بكل البنى الاجتماعية دون جدوى، فظل العملاق مهيمن وسوطه يثير الرعب في القلوب. مسرحية «المطاردة» عبارة عن استمرار لنهج محفوظ المعقد في الحوار، (والحوار الذهني أكثر منه الدرامي بصفة رئيسية)، وعلى إضفاء جو من الغموض الرمزي، بحيث يجعل الصورة النهائية للعمل هي التي تحمل الفكرة كلها بشكل شعوري وذهني في آن واحد.

تطرح «المطاردة» أمام القارئ أو المتفرج أسئلة أكثر مما تقدم له حلولاً وإجابات، شأنها في ذلك شأن كل فن جيد. ولكن ماذا يمثل العملاق؟ أهو إسرائيل أم الإمبريالية أم القدر الغاشم؟

تعدد مستويات الفهم هي الميزة الثانية للعمل الفني الجيد، حيث هناك تفسير شامل، وتفسيرات جزئية. في التفسير الشامل، نجد القوة الخفية تدمر حياة الأفراد، تقودهم في متاهات الهرب والتخفي، أو ترقب تعثرهم ودمارهم دون أن تتدخل. من السذاجة أن نصل مباشرة عبر قراءتنا للمسرحية إلى أن س = كذا، من السذاجة أن يكون هذا هدفاً للكاتب، ومن السذاجة للقارئ أن يبحث عن ذلك، وأن يؤرق نفسه به كهمٍّ أساسي وأولي عند القراءة. المهم هو الإحساس الشامل بالفكرة. عندما يحدث غير ذلك، يكون الرمز مجهضاً، ويكون التخمين هو السائد، ويصبح الفن في خبر كان.

«المطاردة» - رغم تعدد جوانبها - مسرحية سياسية في المقام الأول. إنها تحكي بأسلوب مسرحي معاصر عن تاريخ الإنسان العربي في الزمن الحديث، وانتقاله من طفولة الضياع دون هوية إلى تزييف حياته بمواضعات شكلية، والاهتمام بما يطرأ من أحداث عرضية دون كبير اكتراث بمواجهة الشيء الأساسي الخطير المهدد دائماً في صمت. عبر هروب الأحمر والأبيض من العملاق صاحب السوط، تتشكل رحلة حياة كاملة، ويغوص الرجلان في لعبة رجال الأعمال والموظفين، ثم لعبة الزواج، ثم الشيخوخة، وأخيراً.. لعبة التجميل. أما كان أجدر بهما، بدل الهرب من المشكلة، الوقوف ومجابهة الخصم؟ لكن وضعهما، في حقيقة الأمر، ليس هو الموقف الذي يدعو إليه محفوظ، بل هو الموقف الذي يدينه.

إن محفوظ ينقد حياتنا الزائفة، فنحن نستعيض عن العمل بشكل العمل، وعن الشباب بشكل الشباب، وعن الحب بزواج يتم تحت رعاية شيخ وشرطي، ثم ينقد تهتك الجيل الجديد في الزواج الثاني.

تسير المسرحية في حوار قصير، متلاحق وعبثي الأسلوب. لكن المضمون الذكي ما يلبث أن يتوضح شيئاً فشيئاً. وسرعان ما تبدو «المطاردة» مسرحية سياسية تعالج الواقع العربي داخلياً وخارجياً، وتعالج على مستوى فكري مسألة الصراع مع إسرائيل. سأورد هنا ثلاثة مقاطع من المسرحية توضح هذا:

«الأبيض: واضح أنه يتبعنا أينما نذهب ولكنه لا يتعرض لنا يسوء.

الأحمر : (في غيظ) ألم يجعلنا طول العمر نتوقعه ونفكر فيه ونضيق به ونتوجس منه؟

الأبيض : نحن الذين نفعل ذلك لا هو.» ص٣٩.

«الأحمر: كيف فاتنا طيلة عمرنا أن نهاجمه ولو مرة؟!

الزوجة : حذارِ أنْ تفكر في ذلك.

الأبيض : لم نعد أهلاً للمعارك.

الأحمر : ولكننا كنا أهلاً لها يوما ما!

الأبيض : شغلتنا المعارك الأخرى.» ص٤٠.

«الأحمر: لم لم نلجأ إلى المسؤولين عن الأمن؟

الأبيض : لأننا كنا وما زلنا نخشاهم!

(يتبادلان نظرة تحدٍّ ولكن الزوجة تفصل بينهما مرة أخرى).

الزوجة : لجأ كثيرون إلى رجال الأمن ولكن ماذا كانت النتيجة؟

لا شيء. وهو لا يرتكب جريمة يعاقب عليها القانون، ولعله يعتمد على صلاته بأناس في أقوى مواقع السلطة، بل علمت أن كثيرين من رجال الأمن أنفسهم يعانون منه مثلنا.»

واضحٌ أن الحديث يدور عن إسرائيل المهددة دائماً في صمت، والتي نتجت عن وجودها لعبة التخفي عبر الزواج وعبر الأقنعة المختلفة التي شوهت صورة الحقيقة دائماً. وواضح أيضاً أن المسؤولين عن الأمن هم الأمم المتحدة، وأن الأحمر والأبيض يخشيان الثقة بها بسبب ذكاء العملاق الصامت وصلاته بالناس الأقوياء، الذين يرمزون إلى الولايات المتحدة الأمريكية. كما أنّه من الواضح تقاعس الاثنين عن النضال، منشغلين بالمعارك الجانبية، تاركين الشيخوخة تدب فيهما والثقة تدب في الخصم الذي ما يلبث أن يهيمن على الزوجة الشابة بالقوة وهي ترقص أمامه بكل ما يتمثل فيها من الشباب والنضارة، تماماً كما استسلمت الأرض العربية الجديدة للاحتلال الإسرائيلي، في الوقت الذي تفشل فيه جميع محاولات الأبيض والأحمر للمفاوضة والتفاهم مع العملاق، فيدبان على أطرافهما منسحبين إلى أن يختفيا تماماً، لتبقى العروس ترقص وحدها أمام العملاق الذي يراوح في مكانه بخطوات عسكرية.

لقد استطاع محفوظ أن يجسد رموزه في قالب فني القصد، يبذل جهداً للابتعاد عن المباشرة. مع ذلك بقي طابع من الافتعال والذهنية يسودان المسرحية، لأنها ظلت تدور بجديّة متماسكة على صعيد الأفكار والرموز، بحيث لا ترتبط بالواقع بوشائج متينة. هل هذا بسبب الاتجاه العبثي في الشكل؟ أم هو بسبب الإغراق في الرمز؟

إن أجود أنواع العبث هو ما يمزج بحسٍ مرهفٍ بين البعد اللا معقول والبعد اليومي، بين الرمز وبين الحياة، كما في مسرحيات بيكيت أو بنتر أو شحادة.

إنّ الحاجة لوجود الأحمر والأبيض هي حاجة درامية محضة، يتطلبها الحوار في المسرح، وإلا صار مونولوجاً طويلاً يدعو إلى الملل. إنهما يمنحان المسرحية حيوية وجودهما، ولكن هذا يظل أكثر ذهنية مما يجب،

وبهذا لا نكاد نلمح فيهما الإنسانية التي تخلق في نفوسنا تعاطفاً أو قلقاً تجاههما. ثم لماذا أسماهما محفوظ الأبيض والأحمر؟ ترى هل في اختيار هذين اللونين ما يشير إلى الحل العسكري والحل السلمي؟

إذن، فالمسرحية ناجحة بتركيبها الرمزي، لكنها لم تصل بعبثها الإنساني إلى أقصى حدوده، ولم تغنه بالشاعرية، بل أغنته بالأفكار فقط. إنها مسرحية تجريدية، ذكية، عميقة ودقيقة البناء، لكنها تبقى إطاراً ضيقاً محدوداً لفن التأليف المسرحي.

* * *

«إذا انقطع الأمل فعلينا أن نعاشر اليأس معاشرة حسنة»

«النجاة»

امرأة مطاردة تأوي إلى شقة رجل لا تعرفه. تهمتها مجهولة. الشرطة تحاصر العمارة. هو أيضاً خائف من أشياء يحرص على إخفائها. ومن خلال ذلك اللقاء المؤرق بالشكوك والخوف والشعور بالذنب والصراع والجريمة ينبثق حب عجيب، ويلتقى الجسد بالجسد رغم تهديد المخاطر، ورغم الانفصام عن العالم الحي بتلك العزلة المفروضة، وما تلبث القلوب أن تتحد أيضاً بحب فطري. إنها لا تعرفه ولا يعرفها، والموت أو أشياء مخيفة أخرى تترصدهما، ومع هذا.. هكذا العالم يسير: «جرائم ترتكب باهتمام وجنس يمارس بلا اهتمام.»

خوف من المجهول، ومن تهمة تلتصق كالرمل على ظهر الإنسان المعاصر، فترعش قلبه بالذعر: «نحن في زمن الخوف من الشرطة، أما شهامة الأساطير فقد ولى زمانها!» أخيراً، والاثنان في حالة سكر شديد، تقتحم الشرطة الشقة، وتتبادل إطلاق النار مع عدو ما عبر الشارع، وتكون المرأة قد تناولت سماً وسقطت صريعة. لكن الرجل، الذي لا يدرك ذلك، يحملها بين ذراعيه وهو يعتقد أنه سيسير بها نحو بر الأمان.

إن الخوف هو الإحساس المتأزم المسيطر على إنسان القرن العشرين. أليس الإنسان مهدداً بخطر محدق مجهول على الدوام، وبشعور بالذنب يقض مضجعه؟ الجريمة المجهولة، على أية حال، تنقسم في نهاية «النجاة» إلى جريمتين:

جريمة كبرى وجريمة صغرى. فهناك الخطر المحدق بهما بسبب التهمة التي لا ندري إن كانت أسبابها دعارة أم قتل أم سياسة، وهناك الخطر الآخر المقبل على العمارة ككل، والمتمثل في عدو خارجي يهدد لا حياتهما فحسب، بل حياة الناس كلهم. من بين عناصر الصراع هذه تتمثل نواة مسرحية «النجاة» في الاتصال المتناقض بين الحب والموت، هذا الاتصال المفعم بالإنسانية، والرعب إزاء فقدانها، وإزاء التناقضات الوجودية والسياسية الكبرى التي تتهدد الإنسانية من الداخل والخارج في آن واحد.

توفرت العوامل الفنية الكافية لهذه المسرحية، من ديكور ناجح وإضاءة ممتازة وموسيقا معبرة وممثلين محترفين لهم من التجارب الكثير، فقد قدم عبد الله غيث دور الرجل زير النساء معتمداً على قدرته المسرحية السابقة وليس على دراسة الدور بشكل دقيق متقن. ليس هذا، بالطبع، ما عودنا عليه ممثل كعبد الله غيث، فقد لجأ إلى حرفية التمثيل لتفادي مزالق مسرحية تعتمد على التوازن الدقيق للكلمة والحرف. أما عائدة عبد العزيز، فكانت أكثر تمرساً وفهماً لطبيعة دورها، لكن أداءها اتسم - كالعادة - بالوقفات المسرحية والحركات المفتعلة التي آن لمسرحنا العربي إجمالاً التخلص منها. هناك إيقاع مسرحي لا بأس به، لكن المرح والمبالغة والافتعال أفسده، (كمشهد الصديق بعد انتحار المرأة المجهولة).

* * *

يقول محفوظ في مقابلة معه: «**الحقيقة أنني أهتم بالسياسة كما أهتم بالفلسفة، ولا أراهما متعارضين، بل إنّ تكاملاً شاملاً يقوم بينهما.. وما تسميه بالسياسة على مستوى الواقع هو بالتحديد التجسيد الحي لفلسفتنا على مستوى الواقع وما فوق الواقع، نستطيع بالتالي أن ننفذ إلى إحداهما عن طريق الأخرى دون أي جهد. ما أريد أن أقوله صراحة رداً على سؤالك أنه ليس هناك حدث سياسي وحدث فني.. ولكن هناك حدثاً سياسياً في ثوب فني.**» هذا صحيح، ليس لأنَّ نجيب محفوظ يقوله فقط، بل لأنه قائم داخل أعماله المسرحية الصغيرة التي يعتبرها على هامش المسرح العربي، ونعتبرها نقطة كسب لصالح الكتاب الشباب والمسرح الجديد. في «التركة» من المحتمل، وأقول من المحتمل فقط، أن نرى في ضابط الشرطة الرأي العام أو الأمم المتحدة، فالتحقيق يبدأ مع الضحية التي أضاعت ما تملك لكونها حالمة مغامرة ودون أسس، ولكون أصولها قائمة على الدجل، ولكون طرف الصراع الآخر يعتمد على العلم وريث الدجل والخرافة والمغامرة وسيد عالم اليوم. من المحتمل أيضاً أن تتمثل لنا في «النجاة» عناصر الصراع السياسي داخلياً وخارجياً، حيث يتوه الإنسان مهدداً على الدوام في تلك الدوامة المفزعة من المخاطر، دون أن يملك للنجاة سبيلاً. لكن محفوظ يؤمن دائماً، ورغم كل شيء، بحتمية الحرية والانتصار، وأن الحياة مهما كانت مرعبة وقذرة، فهي تستحق أن تعاش، وأن القيمة تنبع من قلب اليأس، وأن النصر لا يؤخذ إلا مضمخاً بالمعاناة والخوف والدم. إنّ مسرحيات محفوظ كما يؤمن د. علي الراعي تعبر عن «استحالة الإنقاذ الفردي، وضرورة العمل الجماعي.» وهي أيضاً بحث عن القيمة الإنسانية المهددة بالضياع في عالم يسوده الخوف.

المسرحية، مرة أخرى، انعكاس لإحساس سياسي متأزم، إحساس يرتفع إلى مستوى الفلسفة، ويتخذ من الفن صورة له. الإنسان يحيا في كهف مهدد بالأخطار ويظل يحلم بالنجاة. الخطر داخلي/خارجي في آن واحد: خطر يتمثل في جريمة المرأة المجهولة التي تملأ الحياة بالقلق والتهديد والشعور

بالذنب، وخطر يتمثل في عدوٍّ مجهول يحتل منطقة مجاورة متبادلاً إطلاق النار مع رجال الأمن المتمركزين في صفة الرجل. الإنسان، إذن، في معركة مستمرة، مطارد بالرغبة المؤرقة في الحب والسعادة، مطارد بالقلق وبالموت، وبما هو أقسى من الموت، وهو الحلم الزائف بالنجاة.

الحقيقة أن العرض كان مفاجأة قاسية. عندما تحولت ثلاثية نجيب محفوظ ذات مرة إلى عرض مسرحي، كان من الصعب لمن يحب نجيب ويفهمه، ولو قليلاً، أن يحتمل مشاهدتها، تماماً كما جرى لبعض أفلام رواياته. كانوا قد جعلوا من عالم الثلاثية الرحب المذهل كوميديا رخيصة تجلب أكبر عدد من المتفرجين إلى شباك التذاكر. هنا، ماذا جرى؟ أمامنا مسرحيتان تتسمان بالغموض والإثارة والمعاصرة، وتناقشان بعضاً من أشد الأفكار أهمية وعمقاً، ومع ذلك فقد ارتأى المخرج أحمد عبد الحليم أن يقدمهما في قالب فكاهي. كيف؟ من يدري! إنها مهزلة أن تحوّل عملاً جاداً يحمل أغلب خصائص مسرح الطليعة في أوربا، ويتراوح بأصوله بين مسرحية الوعظ من العصور الوسطى ومسرح اللا معقول المعاصر، إلى ملهاة تؤدّى الأدوار خلالها في إطار من المبالغة اللا واقعية المفتعلة. الإخراج لا غبار عليه من حيث التكنيك والخبرات وتوزيع الحركة، لكن ما قيمة كل هذا إذا لم تدعمه الرؤية الصحيحة والتفهم العميق للنص. تلك هي المشكلة. حوار ذكي يمت بكثير من صلات القربى إلى سلاسة وشاعرية صموئيل بيكيت في رائعته الصغيرة «في انتظار غودوت»، مواقف أشبه ما تكون بمواقف هارولد بنتر أو فرناندو آربال: الحصار.. المطاردة.. الخوف من المجهول.. الخطر المحدق.. الشعور بالذنب.. الموت.. الموت، والحياة من خلال ذلك كله مع كل ما تتضمنه من خوف وجنس وسياسة. لكن هذه المسرحيات محكمة اللغة، متماسكة المضمون، التي تتجاوز الواقعية عن تفهم، وليس عن جهل، صارت مضحكة!

إن محفوظ الذي يقول: «أنا أعتقد أن الاتجاه إلى المسرح وإلى مناقشة مستمرة.. قد جعل الحوار والعرض أمام الجمهور ضرورة فنية واجتماعية

معاً،»[1] قُدِّم على المسرح تقديماً متماسك العناصر الفنية، إلى جانب الخطأ. النتيجة عرض مسلّ، لكنه غير جاد وغير ملتزم، لا بالمعنى السياسي ولا بالفلسفة العميقة، اللذين يعبر عنهما أديبنا الكبير.

بالرغم من توفر العناصر الكفيلة بإنجاح مسرحيتين صغيرتين مثل «التركة» و«النجاة»، فلم يكن ما عرض أمامنا يمثل نجيب محفوظ. كان عرضاً جذاباً وممتعاً، لكنه مفعماً بالخيانة لنجيب محفوظ. إن من يخون النص، يخون المسرح.

* * *

(١) حوار مسرح مسرح نجيب محفوظ، الهلال العدد ٢ لعام ١٩٧٠.

الهيئة العامة السورية للكتاب

علي سالم

أنت يلي قتلت الوحش

«محترف دمشق للمسرح»

علي سالم واحد من أبرز كتاب المسرح العربي المعاصر. لمع نجمه بشكل خاص في ميدان الكوميديا، وحققت مسرحياته الأخيرة نجاحاً باهراً يوم عرضت. وعلي سالم كاتب يتميز بالنكتة الحلوة، بالارتكاز إلى الواقع ومعالجة قضايا الساعة. عالج في تاريخه المسرحي كثيراً من الأمور، ففي «ولا العفاريت الزرق» عالج فساد الجو الفني وابتذاله التجاري، وفي «الناس اللي في السماء الثامنة» قدم بأسلوب فنتازي معادلاً موضوعياً لعالمنا هو عالم المستقبل على ظهر أحد الكواكب حيث الحب جريمة يعاقب عليها القانون، وفي «الرجل اللي ضحك عالملائكة» و«الملوك يدخلون القرية» عالج تأثير المال والشهرة على الإنسان. في كل هذه المسرحيات، كان علي سالم يعيش التناقض إلى أقصاه بين الفساد والنقاء، وكان يؤكد مرة تلو المرة، رغم الدوافع الخبيثة في هذا العالم، أن الإنسان في جوهره نظيف وجريء، وأنه قادر دوماً على أن يستمر إنساناً يحب وينادي بالقيم النبيلة. لعل في هذا سبب الشطحات المثالية والمبالغات الدرامية وبعض المواعظ والشخصيات المسطحة في أعمال علي سالم التي ذكرنا. لكن أهم أعمال الكاتب كانت تتحدث عن السياسة بجرأة وبأسلوب فني راق جداً. لم يكن هذا جديداً عليه، إذ تدخل السياسة دائماً عنده كخلفية للمجتمع، فتنعكس عليه. وقد كتب نصاً رائعاً

من فصل واحد يتحدث عن الحرية في التعبير عن الرأي اسمه «البوفيه»، لكن النقاد أجمعوا على أن أعظم كوميديا عربية ظهرت حتى الآن هي مسرحية علي سالم «كوميديا أوديب» أو «أنت اللي قتلت الوحش»، وفيها ينقد أخطاء النظام الديكتاتوري مستخدماً الأسطورة المعروفة في إطار فرعوني ممتع وأخاذ. كما عرض لعلي سالم نص احتجب في الأدراج طويلاً اسمه «عندما ظهرت العفاريت في النصف الثاني من القرن العشرين في القسم ثاني بوليس مصر الجديدة.. ليلاً» وهي مسرحية تنتقد نظام المخابرات.

لا نجد كلمات تعبر تعبيراً أدق وأوضح عن مسرحية علي سالم «كوميديا أوديب»، التي تقدمها فرقة «محترف دمشق للمسرح» كأول عمل لها، أكثر من كلمات الدكتور علي الراعي كما جاءت في برنامج المسرحية:

«سأل علي سالم نفسه: ماذا يمكن أن يهم المتفرج في النصف الثاني من القرن العشرين، وفي الأقطار العربية، وبعد مواجهة مؤلمة مع قوات عدوان عالمي، من أسطورة يونانية قديمة كأسطورة أوديب والوحش؟

ليست التفاصيل طبعاً. ليست مأساة زواج المحرمات، ولا شبكة القدر المحكمة، ولا المصير الذي انتهى إليه أوديب وجوكاستا..

إنما الذي يهمه هو: دور الفرد في التاريخ.. ما الذي يجب أن يتركه للغير.. للشعب.

حل أوديب اللغز وأنقذ طيبته، وفي رأي علي سالم أن هذا الإنقاذ الفردي البطولي هو جزء من التاريخ يجب أن يبقى بين دفتي كتاب، ولا يتكرر أبداً.

فلم يعد الفرد - مهما علت قدرته - قادراً على إنقاذ الشعوب، في عصر الشعوب.. بل لم يعد قادراً على إنقاذ نفسه.. بمفرده. وحتى إذا حدث وتصدى فرد بعمل بطولي مثل إنقاذ أمة، وأفلح في هذا، فإن العين البصيرة لا تلبث أن

تتبين حقيقة ما فعل.. إن الإنقاذ وهمي.. وزائف.. هو في الحقيقة تأجيل مؤقت لهزيمة لا مفر منها.

ذلك أن الوطن لا يمكن أن يقوم إلا إذا نبع من أمة، وكانت هذه الأمة ذاتها تتمتع بالبطولة.. والبطولة هنا ليست مجرد العتاد المادي والقوى العضلية. بل هي أساساً قوة الروح، التي ينبع منها الوعي بالأشياء والأحداث. أنقذ أوديب طيبه من الوحش.. أو هكذا قيل على لسان خبراء الدعاية في المدينة. وصدق الناس النبأ، وانصرفوا إلى أعمالهم اليومية، وانقطع أوديب لاختراعاته ومكتشفاته ليبني أمنه على أساس من المنجزات المادية وحدها. وهنا كمنت المأساة.

فالسلام لا يقوم ما لم تدعمه القوى وتحميه. وبناء المصانع والمدارس والمعامل ينبغي أن يصحبه بناء الناس. وسواء أكان ما قام به أوديب من التصدي للوحش حقيقة أم أسطورة، فإن شيئاً واحداً لا يمكن أن يصوره شك، وهو أن الوحش يبقى دائماً ويتهدد المدن باستمرار إذا لم نسع إلى ملاقاته بالأسلوب الوحيد الذي يمكن أن يطهر الوحوش، بالعلم، والقوة، وبناء الناس وتأهيلهم لخوض المعركة، لأن الحرب حربهم هم، والمصير مصيرهم هم، ولا يمكن لغيرهم أن يشكله أو يبت فيه.

لذلك يعود الوحش من جديد في مسرحية علي سالم يعود وهو يخرج لسانه لما قام به أوديب من إنجاز.

ويكون على أوديب في قمة مجده، أن يعيد اكتشاف الأشياء من جديد. أن يتعلم الدرس الذي تلقيه الأحداث: السلام لا تصنعه مجرد الرغبة في السلام.

السلام تبنيه القوة دائماً، قوة البشر وقوة السلاح. لا مكان للبطل الفرد في عصر المجموع. وحين يتقدم كريون في آخر المسرحية لملاقاة الوحش الجديد يعرف تماماً - على النقيض من أوديب - أنه يقدم على عملية افتداء، وليس على عملية إنقاذ.

يضحي بنفسه في سبيل إثبات أن الفرد لا ينقذ أمّة، وأن الشعب وحده هو القادر على إنقاذ نفسه.»

لعل هذا العرض مثال نموذجي لمعظم المشاكل والعقبات الفنية العويصة التي تواجه مسرحنا الجاد وتقف حجر عثرة في طريق تطوره. العرض الذي قدمته الفرقة من إخراج هاني الروماني لا يخرج عن التفسير المذكور للنص إطلاقاً. وإذا كانت مسرحية علي سالم من ألمع ما كتب في الكوميديا العربية، فإن نقطة الضعف الوحيدة فيها هي آنيتها، أي أنّ المسرحية يمكن أن تطبق على واقع مصر السياسي في فترة ما قبل النكسة وبعدها حرفياً، وهي بذلك تفقد على مرور السنين وبالتدريج خلودها. لهذا السبب، كنت تجد المتفرج في المسرحية معجباً بكل عنصر من عناصر المسرح على حدة (النص – الإخراج - الديكور.. إلخ)، ولكنه أمام إحساس حيادي تجاه العمل، لأنه لم يعد يقول له شيئاً يمسه الآن في الصميم كما كان يمس الشعب العربي في مصر إبانّ ظهورها قبل سنوات.

العرض من أساس طموحه يستهدف أن يكون جماهيرياً جذاباً، ففرقة محترف دمشق للمسرح فرقة خاصة أولاً، وعملها الأول جماهيري ثانياً، وعناصرها لهم شعبيتهم ثالثاً. لذا، كان إعداد هاني الروماني للهجة العامية السورية وليس للفصحى، كما اعتمد إخراجه للمسرحية على بهرجة الشكل، والاستعانة بموسيقا تصويرية محلية الطابع ألفها سهيل عرفه. لكن محترف دمشق للمسرح لم يستطع بذلك تجاوز أي مشكلة من المشاكل المطروحة أمام مسرحنا، سوى مشكلة تحقيق التزام فني نظيف. إنّه لم يضف جديداً، لم يقدم تجربة، لم يخلق طموحاً، وإنما استمر في ممارسة دور قديم لا يتفق مع الطموحات النظرية لهذه المجموعة من الممثلين الذين صنعوا على مدى يزيد عن عشر سنوات مسيرة المسرح في قطرنا، والتي لا يمكن لأحد أن ينكر دورهم فيها. إن الصدق في الفن واحد، والمعركة من أجل القيمة الخالصة

واحدة. هذه المعركة شارك فيها هؤلاء مرات عدة، وانتهت كل الخطوات الأولى بالتعثر لتبدأ من جديد. فإلى أي مدى استمر الصدق الفني والقيمة الخالصة؟ وهل أصحبت المشكلة الحقيقية هي خلق مسرحي جديد ينمي معرفة الإنسان ويجلب له المتعة؟ أم أصبحت مدى نجاح العمل تجارياً؟ كلها أسئلة.. مجرد أسئلة نطرحها بموضوعية دون جواب، فالجواب رهن الأعمال القادمة لهذه الفرقة انتقاء وتنفيذاً، إذ لا يمكن الحكم من اختيار وتنفيذ عمل واحد.

المؤكد، إن أعمال «محترف دمشق للمسرح» تنهج خطاً أكثر فنية من عروض الفرق الخاصة الأخرى. المشكلة الأساسية أن هذه المسرحية الجماهيرية الممتعة لم تحظ بالإقبال الجماهيري المتوقع لها، رغم أنها كوميديا نظيفة، ورغم الأسماء الكبيرة المشتركة فيها، ورغم أنّ من يحضر العرض يخرج بانطباع طيب عنه مهما كان رأيه الفني والفكري في العمل. مسرح جماهيري دون جمهور! هذا غريب! إنها مأساة المسرح في بلدنا! كيف للطموحات والتجارب أن تنمو بلا جمهور؟ أم ترى هناك خلل في جهازنا المسرحي القديم جعل الجمهور يمله ويبتعد عنه؟

مشكلة الجمهور مشكلة خطيرة فعلاً، والكلمة الذكية التي قدم بها «محترف دمشق للمسرح» عمله تؤكد وجود المشكلة، وما الفشل عدة مرات إلا دليل يؤكد على ذلك. ما حاجتنا إلى تبصير الجمهور وإمتاعه إلا وسيلة لردم الهوة بين الفن وبينه. لكن، من جهة أخرى، لا شك أن مسرحيينا، كتاباً ومخرجين وممثلين، قد تخربوا من الداخل، وأنّ أشد مظاهر التخريب تنعكس على المعروفين منهم:

- إن أعظم ممثلي العالم يفشلون إذا لم يعملوا مع مخرجين كبار يوجهونهم ويغنون قدراتهم.
- إن أي ممثل يرهق نفسه بالعمل في الإذاعة والتلفزيون والمسرح، ويمارس نشاطات أخرى تعرضه من جهة إلى تخرب حنجرته، خصوصاً

وأنه لم يتلق منذ البداية تمارين إلقاء صحيحة. كما أن ظهوره الكثير أمام الجمهور يجمد شخصيته ويقف حجر عثرة أمام إقناع المتفرجين.

- إن الإخراج أصبح عملاً تنفيذياً أكثر منه عملاً إبداعياً على وجه العموم، عدا أعمالٍ قليلة لمخرجين قلائل.

في الواقع، وضعت نصب عيني حقيقة واضحة هي أنّ المسرحية لا تستفز المرء للكتابة، لأن ما يجب أن يقال عنها قد قيل في كتابات رجاء النقاش وعلي الراعي وغيرهما. كما أن العرض نفسه لا يضيف إلى مجال التحليل المسرحي كثيراً. هناكَ فقط بعض الملاحظات التي نعتبرها أساسية:

- لعب الممثلون بحِرفية وحنكة، ولكن أياً منهم لم يفقد ظلال شخصيته الحقيقية. هذا خطر طبعاً، لأنه يؤثر على صدقهم. إذا لم يتمكن الإخراج من تعميق بعد الشخصية المسرحية، أي خلقها إنسانية داخل الممثل، فإن الأدوار تفقد جزءاً هاماً من نبضها وحيويتها. لم يتألق منهم سوى محمد صالحية (تايرزياس)، هاني الروماني (لوالح) وبسام لطفي (سنفرو)، والسبب يعود إلى حسن ملاءمتهم لأدوارهم. لقد ترك المخرج كلاً يلعب على هواه، كما اعتاد أن يفعل في السابق، ففقد وحدة الأداء وانسجامه.

- تقودنا النقطة السابقة إلى ظاهرة عامة أساسية من أشد ظواهر المسرح غموضاً، لأنها لا تتجاوز مسألة حلول الشكل إلى مسألة وحدة التأثير، إن مسرحية كمسرحية علي سالم من شأنها أن تشعل الصالة بذكائها وسخريتها ولقطاتها السياسية البارعة، لكن هذا التأثير لم يأخذ مداه، لأن هناك ظلاً من الفن الواضح - أي الصنعة - عليها. حدّة التأثير مرهونة بتمكن جميع من في المسرح من جوانب العمل، وهو تمكن لا تكفيه الخبرة الطويلة ولا الإتقان الفني، لأنه يأتي أحياناً صدفة، ولكننا يجب أن نتوخاه بالعمل والمران. هذا شيء يحسه المسرحيون، وما يزالون يحارون به ويسعون إليه من أيام أرسطو إلى أيام ستانسلافسكي، وحتى اليوم.

- أسامة الروماني واحد من ألمع وجوهنا التمثيلية، وقد بذل كل طاقاته للعمل. مع ذلك، كان واضحاً أن هذا الجهد يضيع هدراً، لأن غلطة سوء توزيع الدور لا يمكن إصلاحها. دور أوديب، جاداً كان أم كوميدياً، لا يصلح لأسامة، بل حتى مدلوله المعاصر ظل بعيداً عنه. لذا، ظهر أسامة دون بريقه المعتاد. ليست القضية هي فقدان دور في مسرحية، وإنما أصبح على أسامة أن يتأنى، لأنه لم يعد في مجال التجربة، وإنما صار كل دور له يدخل في عداد الخسارة والربح، حيث لا مكان للخسارة. أين ملاءمة أسامة في دور (فيغارو) أو أسامة في دور (المملوك جابر) من ملاءمته لدوره هنا؟
- أصبح من المؤكد أنَّ المخرج هو الطاقة الأساسية المحركة للعمل المسرحي المعاصر، فهو البوتقة التي تصهر فيها جميع الإمكانات. هكذا، فإن لعبة النجوم لم تعد واردة. ورغم اشتراك كل من الأسماء المعروفة التالية: هالة شوكت (جوكستا)، أنور البابا (حورمحب)، يوسف حنا (كريون)، بالإضافة إلى محمد صالحية وأسامة الروماني، إلا أن هناك شيئاً ظل ناقصاً في العمل ككل. هذا الشيء ليس الديكور، وليس الإضاءة، وليس الموسيقا، وليس رسم الحركة المسرحية على عدة مستويات وتشكيلات كبيرة، ليس كل هذا، وإنما شيء آخر يسري داخل كل هذا، شيء ربما يدركه عقل هاني الروماني الباطني كممثل، ولكنه - كما يبدو لي - لم يتمكن من تمثله وخلقه كمخرج. هناك لمسة الإخراج السحرية المفقودة في العمل، والتي لا يمكن لعرضٍ مسرحي من دونها أن يكون عظيماً.

إن مسرحية علي سالم تقول شيئاً هاماً، إلى جانب تأريخها لمرحلة سياسية معينة: إنها تقول إنّ الخوف يدمر الإنسان، وإنّ النصر على الوحش، بل كل الوحوش، لا يأتي إلا عن طريق المعرفة والقوة.. الحكمة والسيف،

تايريزياس وكريون، وإنَّ الحاجة الأساسية هي تحقيق إنسان جيد الصنع.. إنسان يكون في النهاية قادراً على الفداء والتضحية ليثبت أن الفرد لا يصنع وحده التاريخ ولا الانتصارات.

هذه المسرحية قدمت بشكل جذاب جميل ظاهراً ومحكم الصنع، لكنها افتقدت لمسة الإبداع الإخراجي، التي كان ممكناً أن تجعل منها نقطة مضيئة في عالمنا المسرحي، وأن تجذب إليها الجماهير نفسها لتحقق ربحاً تجارياً كبيراً يفترضه المشروع أساساً، بدءاً من النص وحتى استخدام مختلف المساعدات الفنية، كل ذلك دون أن نتردى إلى مستوى العروض التجارية التي تهتم بالربح الرخيص، وتكون وصمة في جبين الفن والثقافة.

* * *

الهيئة العامة السورية للكتاب

صلاح عبد الصبور

مأساة الحلاج

(فرقة المسرح العمالي – حمص - سورية)

«ولد الحسين بن منصور الحلاج في مقاطعة فارس بإيران في سنة ٢٤٤هـ (٨٥٧ م) وصلب في بغداد، بأمر من الخليفة المقتدر، بعد أن أفتى قضاة المذاهب بكفره، ثم أحرقت جثته وألقي رمادها من فوق مئذنة مرتفعة إلى مياه دجلة في سنة ٣٠٩ هـ.»[١]

استقى صلاح عبد الصبور من هذه الشخصية التاريخية النادرة في عالم التصوف مسرحيته الشعرية «مأساة الحلاج»، كما فعل غيره في العودة إلى التراث العربي والتاريخي، ومحاولة إحيائه بأشكال ومضامين معاصرة. حصلت هذه المسرحية على الجائزة التشجيعية في التأليف المسرحي لعام ١٩٦٦ في مصر، ونالت حينما ظهرت على المسرح اهتمام الناس والنقاد.

ولعل شخصية الحلاج الأصلية واحدة من أشهر شخصيات التاريخ العربي وأكثرها غموضاً وبلبلة للآراء، إذ اختلفت فيه أقاويل المؤرخين، فحاروا في شأن إيمانه أم كفره. لذا، كان من الحكمة وحسن التقدير أن جعل عبد الصبور هذه القضية أقل أهمية من التفسير الواضح المعاصر الذي أعطاه للمسرحية، وهو أن الحلاج قد أعدم وأحرق لا من أجل حديث الحب، بل من أجل حديث القحط. وها هو ذا يقدم نفسه معرفاً إلى القضاة الذين يحاكمونه:

---

(١) فاروق عبد القادر، الصدق التاريخي والصدق الفني في مأساة الحلاج، المسرح عدد ٤٥.

«ولدت كآلاف من يولدون، بآلاف أيام هذا الوجود.
لأن فقيراً - بذات مساء- سعى نحو حضن فقيرة،
وأطفأ فيه مرارة أيامه القاسية.
نموت كآلاف من يكبرون، حين يقتاتون خبز الشموس..
ويسقون ماء المطر.
وتلقاهم صبية يافعين حزانى على الطرقات الحزينة،
فتعجب كيف نموا واستطالوا، وشبت خطاهم،
وهذي الحياة ضنينة.» (١)

المسرحية - كما قال عنها أحد النقاد في مصر - عبارة عن «صراع شديد وعنيف بين شخصين من غمار الموالي.. فقير.. ليس ملكاً ولا أميراً.. يطالب بحق البسطاء في رغيف خبز وبقعة ظل وشربة ماء.. يطالب بأن يحيا الناس في ظل قاعدة هي احترام الإنسان.»(٢) إنها ليست بشائر ولادة رجل دين، بل ولادة ثائر.

الحلاج، على أية حال، لم يفقد في مسرحية عبد الصبور معالم شخصيته الأصلية، فهو يجمع ما بين الإحساسين الديني والسياسي. إنه رجل لم يكفه التوحد الصوفي مع الله، فأراد أنْ يصرخ ضد كل ما يشوه صورة الإنسان، لأنَّ صورة الإنسان هي صورة الله على الأرض. ألا نستطيع أن نلمح من خلال هذا التكوين العام للشخصية تفاصيل تشير في مدلولها إلى علاقة دياليكتيكية بين الاثنين، وتجعل من «الله» «أنا عليا»، وفي الوقت نفسه.. قضية؟ لنستمع إلى الحلاج وهو يقول:

«أراد الله إن تجلى محاسنه، وتستعلن أنواره،

---

(١) مأساة الحلاج، ص ١٧٢.

(٢) منبر عامر، ليلة في ظل العامة والحلاج، المسرح عدد ٤٧.

فأبدع من أثير القدرة العليا مثالاً، صاغه طيناً،

وألقى بين جنبيه ببعض الفيض من ذاته،

وجلاّه وزينه، فكان صنيعه الإنسان.

فنحن له كمرآة، يطالع فوق صفحتها

جمال الذات مجلواً، ويشهد حسنه فينا.»[١]

لكنّ ثورة الحلاج هي ثورة كلمة، وليست ثورة فعل، بل لعلَّ مواجده الصوفية أمر ضروري للحفاظ على الحقيقة التاريخية، التي يكون نتاجها تفسيراً يجعل الحلاج غاندي جديد أو مارتن لوثر كينغ آخر، ويجعل الكلمة سوطاً لاذعاً يؤدي بصاحبه إلى نهاية مفجعة. إنَّ مأساة الحلاج الأولى هي عدم قدرته على كتمان الوجد كباقي أئمة الصوفية، لأن هذا الإيمان والتداخل العاطفي مع مفهوم الله عند الحلاج قبسٌ من نور يجب أن يهدي الناس ويبعث في عقولهم المخدرة وأجسادهم المحرومة شعاعاً نافذاً قد يدفعهم إلى ما عجز عن تحقيقه إرادياً بل والتبشير به، ألا وهو الثورة. إنه لاشعور الحلاج الذي يدفعه إلى التخلي عن خرقة الصوفية لينزل إلى الناس. إنه يقول في نقاشه مع زميله الشبلي، مدافعاً عن يقينه هذا:

«وكما لا ينقص نور الله إذا ما فاض على أهل النعمة،

لا ينقص نور الموهوبين إذا ما فاض على الفقراء.»[٢]

لكن مأساة الحلاج في اعتقادنا لا تكمن في حيرته بين البوح والكتمان، بل بين الخوف والإقدام، بين الإحجام والالتزام. إنه بطل يشعر بالظلم الاجتماعي ويصرخ محتجاً ضده، لكنه بطل لم يصل بعد إلى مرحلة الثورة والتمرد: إنّه صوتٌ نذير. لكننا، رغم رغبة الحلاج في الاستشهاد تقرباً من

---

(١) مأساة الحلاج، ص ٤٧.

(٢) مأساة الحلاج، ص ٣٤.

الله، ورغم الطابع المسالم لدعوته واحتجاجه، نجده في لحظات الإحراج من مناقشاته مع صديقه وزميل طريقته الشلبي يصرخ في حرقة:

«الشر استولى في ملكوت الله.

حدثني.. كيف أغض العين عن الدنيا

إلا أن يظلم قلبي؟»[١]

كان قلب الحلاج، إذن، على الدنيا، فالدنيا ملكوت الله، وهو كجميع الأبطال الوجوديين يجعل نفسه مسؤولاً عن كل شيء فيها. قلب الحلاج على الدنيا بعد أن كان قلبه وعقله مع الله، بل لأنه كان مع الله، أو كان الله فيه. هكذا، جعل نوره يشع على الناس، وأبقى فكره فقط حائراً يتأمل. لو أعمل الحلاج قلبه، وأصمت صوت الفكر فيه، لأصبح ثائراً حقيقاً. لكننا يجب ألا ننسى العصر الذي وجد فيه. تظل شخصية الحلاج عند عبد الصبور شخصية مصلح سياسي أكثر منها شخصية رجل دين، فهو ينطق تارة مزوداً بالإيمان المتصوف المطلق، وأحياناً يبدو إيمانه وكأنه مبطن بالإلحاد. إنه يصرخ تارةً صرخة موجوعة، لكنه لا يلبث أن ينطلق بالحكمة تارةً أخرى. كلماته تتجاوز على يد الشاعر حدود الزمان والمكان لتكون إشارات معاصرة تنطلق من واقعنا السياسي أكثر مما تنطلق من زمن الحلاج التاريخي:

«وأقول لهم إنّ الوالي قلب الأمة

هل تصلح إلا بصلاحه؟

فإذا وليتم لا تنسوا أن تضعوا خمر السلطة

في أكواب العدل.»[٢]

---

(١) نفس المصدر، ص ٣٦.

(٢) نفس المصدر، ص ٤٥.

يبلغ الجزء الأول من المسرحية، والمسمى «الكلمة»، أقصى وضوحه وتألقه في حوار الحلاج مع تلميذه إبراهيم، عندما يقرر خلع خرقة الصوفية والبوح بما وهبه إياه الله من حلول في داخله، بل في داخل كل إنسان بلغ النقاء الإنساني، بحيث يتوحد الخالق والمخلوق. إن البؤس والظلم والفاقة هموم تحرق قلب إبراهيم الشاب على صعيد الواقع أكثر من معلمه الحلاج، إذ يدخل العامل الذاتي الديني في إحساسه بالمأساة. هنا، نجد التعارض بين منطوق الحلاج الاحتجاجي وبين ردة فعله تجاهه، فإبراهيم الشاب يكاد ينطق بدعوة لا ترضى بالسلم والاستسلام حلاً:

«إبراهيم: يا مولاي،

في عصر ملتاث، قاسٍ وضنين،

لن يصنع ربي خارقة أو معجزة كي ينقذ جيلاً من هلكى

قد ماتوا قبل الموت.

الحلاج: يا ولدي، كم أخطأت الفهم!

لا أطلب من ربي أن يصنع معجزة، بل أن يعطيني جلَداً

كي أدرك أصحابي عنده.»(١)

لكن نفس المحسن الجمالي في الاعتماد على الظلال الرمادية للشخصية تبدو في هذه المسرحية بالذات عيباً، إذ تظل شخصية الحلاج دون تفسير معاصر للتاريخ. نجده يثور بالكلمات فقط، ويقتل بيد أصدقائه والعامة، وكلهم قَبِلَ موته كي تحيا منه الكلمات. إنه ليس بأبي ذر الغفاري الذي يقول قولته المشهورة: «عجبت لجائعٍ لا يجد القوت في بيته، كيف لا يخرج على الناس شاهراً سيفه؟» إنه أقرب لقول علي بن أبي طالب: «والله لو تمثل لي الفقر برجلٍ لقتلته.» إنه الفرق بين الثورة وبين التمرد بالكلمة.

---

(١) نفس المصدر، ص ٥٣.

إذن، كما قلنا، هو بطل شهيد، وليس بطلاً ثورياً، كما قد يتراءى للبعض. هذه دلالة لا تتحرى فقط الصدق التاريخي لشخصية الحلاج، وإنما تعبر عن طبيعة فكر صلاح عبد الصبور المهادن والمتوازن سياسياً، الذي يمسك العصا من الوسط، فهو يقول على لسان الحلاج:

«لا أخشى حمل السيف، ولكني أخشى أن أمشي به،

فالسيف إذا حملت مقبضه كفٌّ عمياء أصبح موتاً أعمى.»[١]

إنَّ مسرح عبد الصبور مسرح سياسي بالدرجة الأولى، وهو يؤكد هويته ومعاصرته بذلك. وإذا كان هذا على مستوى الحوار في «مأساة الحلاج»، فإنه يصبح على مستوى الحدث في مسرحياته اللاحقة «ليلى والمجنون»، «مسافر ليل» و«الأميرة تنتظر». لكن الهوية السياسية لهذا المسرح هوية معتدلة، محافظة ومتزنة.

إن «مأساة الحلاج» تحار في بدايتها بين أساليب مسرحية مختلفة، إذ تجمع بين استخدام التغريب والعقلانية في سرد الحدث من نهايته، وبين استخدام الجوقات المختلفة من صوفية ومن عامة بغداد، وبين الحوار الكلاسيكي الذهني الشعري المتبادل بين الحلاج والشبلي، (وهو حوار يبدأ من مفاهيم الدين والتصوف وينتهي بآلام الواقع وحديث السياسة.) وإذا كانت المسرحية تبدو في قسمها الأول هكذا، فهي في القسم الثاني منها - المسمى بـــ«الموت» - تصبح أكثر متانة ومأساوية، وتصبح الإفادة من تراث المسرح الشعري العالمي أكثر عمقاً وتفهماً.

في القسم الأول، نجد أنفسنا أمام أفكار الحلاج، فتظل عذاباته ذهنية الطابع، بحيث لا نلمح فيها تماماً ظله الإنساني، وبهذا تنقص التراجيديا عنصراً هاماً من عناصرها. لكننا نجد الأمر مختلفاً في القسم الثاني منها

---

(١) نفس المصدر، ص ١٣٥.

المسمى «الموت»، وكأنه يحمل بداية جديدة للمسرحية بأسرها، لا تنقصها سوى بضع مقاطع من القسم الأول «الكلمة». لعلّ هذا لا يكمن في أن فعل «الموت» أعمق تأثيراً من أصداء «الكلمة»، بل لعله يكمن في حسن المعالجة ونضج التكنيك والأسلوب. في أواخر القسم الثاني مثلاً، يقدم الحلاج نفسه لأول مرة في المسرحية في مشهد محاكمته بأروع الأبيات وأشدها شفافية، وربما من أشدها أهمية[1]. إن عبد الصبور هنا يعطي تفسيراً اشتراكياً للحلاج، يمنح شخصيته المبرر كي لا ترضى بما منحه الله لها، بل تشيع هذا الكنز لخير الناس. لا يرضى الحلاج أن يهان الإنسان والله قد أوجده، فذلك فيما يعتقد إهانة لله نفسه الذي خلقه على مثاله، والذي يبقى صبوة الكمال المطلق لدى الإنسان. في هذا القسم، يعتني عبد الصبور برسم جميع شخصياته على حد سواء، بعد أن قصر في البداية اهتمامه على الحلاج وحده، بل على أقوال الحلاج وحدها، جاعلاً الآخرين مجرد ظلال ومقدمات له ولكلامه. إن التكنيك الداخلي للقسم الأخير غني بمفارقاته وسخريته وأبعاده الرمزية. يُلقى الحلاج في السجن مع لصين - تماماً كما صلب المسيح - وبينما يقرر أحدهما الهرب.. ويهرب فعلاً، أو بمعنى آخر ينجو، يبقى الآخر مع الحلاج ناذراً نفسه للموت:

«ولهذا قلت لنفسي، حين دعاني أن أهرب:

ماذا يجدي روحي أن تخرج من سجن ضيق

كي تلزم سجناً أهون ضيقاً؟»[2]

ومع أن الكلمة خرجت من بين شفاه الحلاج لتصبح شعاعاً ونوراً وثورة.. مع أنه تحول من رجل عادي إلى بطل شهيد، وقَبِلَ أن يموت كي

---

(١) نفس المصدر، ص ١٧٢.

(٢) نفس المصدر، ص ١٣٩.

تحيا الكلمة، فإن هذه الكلمة ظلت محور تساؤل فلسفي محض، ولم تتجاوز نفسها إلى مرحلة الفعل. هكذا، وأمام كل تساؤل حاد ومؤرق، «أين لي بالسيف المبصر؟ ماذا أختار؟» يترك بطل عبد الصبور الجواب للأقدار، ويفرح بالحل الذي يأتي به حتى ولو كان يخفي نهايته.. يفرح لأن «الله قد اختار.» ترى ألا يتعارض الصدق الفني هنا مع الصدق التاريخي؟ وإذا خير الفنان بينهما ماذا يختار؟ تُرى، هل العجز عن اتخاذ جواب حاسم من طبيعة مأساة الحلاج، أم هو من عبد الصبور؟

لكننا، رغمِ ذلك، لا يمكن أن ننكر من الناحية الفنية الصرفة - طالما اعترفنا ضمناً بتحقق الصدق التاريخي للشخصية الصوفية - أنَّ صلاح عبد الصبور حقق بعداً تراجيدياً عميقاً، ورسم شخصية تراجيدية عظيمة بذكاء، بل لعل ما ننكره عليه من ناحية الفكر والموقف الوجودي الحاسم مبررٌ فنياً في إضفاء «زلة» تراجيدية تعطي ظلالاً قاتمة بعض الشيء على بياض الحلاج الناصع، وتجعل منه إنساناً أقرب إلينا بأخطائه، وأكثر إقناعاً. إن تراجيديا الحلاج تحمل معنيين مزدوجين: حيرته وموته. لذا، أتت المسرحية قسمين، هما «الكلمة» و«الموت»، ومنهما معاً تكتمل الصورة التراجيدية والتاريخية للعمل.

لعل خير ما نختم به محاولتنا التحليلية هذه لمسرحية «مأساة الحلاج»، كما عالجها عبد الصبور، هي حوار البطل مع اللص الثاني، الذي يؤكد ما ذكرناه في أن الحلاج ليس إلا مبشراً، داعية ورائداً، ولكنه ليس ثائراً تماماً.

إنّه رومانسي آخر يموت لقاء أحلامه وصرخاته المهدورة كي تحيا منه الكلمات:

«الحلاج : فأنا أحياناً أصرخ فيهم: خلوا الدنيا الفاسدة المهترئة،

ودعوا أحلامكم تفسح دنيا أخرى.

الثاني : دنيا أخرى من صنع الأحلام..

الحلاج : الحلم جنين الواقع

أما التيجان..

فأنا لا أعرف صاحب تاج إلا الله،

والناس سواسية عندي،

من بينهم يختارون رؤساء ليسوسوا الأمر،

فالوالي العادل

قبس من نور الله ينور بعضاً من أرضه.

أما الوالي الظالم

فستارٌ يحجب نور الله عن الناس

كي يفرخ تحت عباءته الشر

هذا قولي.. يا ولدي.»[١]

إن ظل ت. س. إليوت، وطبيعة معالجته الشعرية في مسرحيته «جريمة قتل في الكاتدرائية»، طبعا أثرهما على مسرحية عبد الصبور الأولى هذه، كما ستطبع مسرحياته الأخرى بتأثيرات مباشرة ومختلفة لكتاب آخرين سيسعى إلى تقليدهم، فيواكبه النجاح حيناً، وبجانبه حيناً آخر. ويظل الشعر قوي الصوت في المسرحية، مما يسم بعض مقاطعها بالجمود، وتصبح غاية الشعر أعلى من غاية المسرح، كما يصبح الشكل المسرحي بعداً خارجياً، والحوار صوتاً منفرداً تخدمه وتمهد له جميع الأصوات الأخرى، دون أن تملك تميزها الإنساني والفني. لكن «مأساة الحلاج» - مع جميع ما ذكرناه - تظل في رأينا أعظم عمل مسرحي شعري ظهر حتى تاريخها، وربما بعده بسنين، في المسرح العربي. إنها تملك أبعاداً لا حدود لها للتفسير والتقديم المسرحي. هي مسرحية غنية بالإمكانيات وباحتمالات العرض المسرحي، وستظل محتفظة بهذه القيمة والإمكانات زمناً طويلاً.

---

(١) نفس المصدر، ص ١٢٤-١٢٥.

عرض «مأساة الحلاج»:

عرضت المسرحية في مهرجان فرق الهواة الثالث للمسرح، وكان عرض حمص يقف في طليعة عروض المهرجان، بالتأكيد، لأن فرقة نادي الفنون عودتنا دائماً على الأعمال الجادة، ولأن هذه الفرقة أصبحت تملك عدداً من الممثلين المبدعين، الذين يستحقون بجدارة أن ينتقلوا إلى مصاف المحترفين، وأن يؤسس على أكتافهم مسرح للشعب في حمص. ورغم غياب عدد منهم، فقد بقي برغم ذلك من العناصر الموهوبة عدد جيد، وفي مقدمتهم أحمد منصور في دور (الحلاج)، الذي يستحق على أدائه جائزة أفضل ممثل في مهرجان ذلك العام، باسم الخطيب (الشبلي)، رئيس أتاسي (القاضي أبي عمر)، محمود قوير (القاضي ابن سريج) وعمر قندقجي. هؤلاء حملوا على كاهلهم عبء صلاح عبد الصبور الثقيل في «مأساة الحلاج»: تلك المسرحية الشعرية النادرة في جودتها الفنية بين أعمال المسرح العربي. ولم يكونوا بحاجة إلا لبعض اللمسات القليلة، التي كان من شأنها أن تخفف الافتعال في التمثيل، وتحقق مزيداً من الصدق الفني. لكن الطابع الفلسفي الحيادي لفكر صلاح عبد الصبور، خصوصاً في تصديه بأمانة المؤرخ لشخصية صوفية إسلامية بحثت عن العدل، واستشهدت من أجل الثورة. هذا الطابع يجعل المسرحية كثيرة المزالق في زمن عرضها بالذات، ويجعل من هذه التراجيديا العربية – كما نوهنا من قبل - معادلاً لمسرحية إليوت «جريمة قتل في الكاتدرائية» في شكلها وطموحها، وربما في حيادها.

إنَّ الزلة التراجيدية للحلاج هي أنه آثر القول على الفعل، واكتفى بالتحريض مستسلماً لقضاء الله. الصراع هنا ليس صراعاً بين الإنسان والقدر، بين القوة الدنيا والقوة الإلهية، الصراع هنا صراع ذو وجهين: الأول داخلي بين الالتزام بحقيقة الواقع أو حقيقة الله، والثاني والأهم هو الصراع بين حقوق الفقراء وقوة رجال الحكم الأغنياء.

المشكلة أن هذا الفهم الناضج للمسرحية من قبل مخرجها فرحان بلبل لم يتجسد بالمستوى نفسه على خشبة المسرح، إذ اتخذت المسرحية طابعاً تغلب عليه النزعة الصوفية، وصراع الحلاج الداخلي الديني.

يعود الأمر في رأينا إلى سببين. أولهما، عدم إعداد النص إعداداً فكرياً يتناسب مع رؤية المخرج وتفسيره، الذي يخالف بالتأكيد إلى حد ما فهم المؤلف لموضوعه. أما ثانيهما، فهو أن فرحان بلبل، المؤلف المسرحي الجاد، لا يملك تجربة ورؤية إخراجيتين، فأتى عمله مجرد تنفيذ للنص المكتوب بأكبر حجم ممكن من الأمانة، وبأقل قدر ممكن من الإخراج المسرحي المبدع، إلى حد أن تذوقه للتأثيرات المسرحية كان معدوماً، فمن موسيقى (تشايكوفسكي وموزورسكي) المرافقة لحالات الوجد الصوفية عند الحلاج، إلى استخدام إضاءة مبهرة في معظم مراحل العرض، إلى تسيب نفسي في دوافع الحركة المسرحية (الميزانسين)، إلى القبول بديكور جميل جداً من الناحية التشكيلية.. وفقير إلى أقصى الحدود كديكور مسرحي، (صممه الفنان عبد الله مراد)، وغابت عنه ضرورة مستويات المنصة المختلفة، كما ضاعت مجموعات الفقراء في فراغ مسرح الحمراء المتسع واقتصار قطع الديكور على لوحات تجريدية قليلة، بحيث أصبحت واقعية الحركة مفتقدة تماماً، خصوصاً عندما ينتقل بنا المشهد من شارع إلى سجن إلى محكمة. لقد سيطر المخرج بشكل أساسي على الإلقاء المسرحي، فأوصل النص إلى الناس بشكل واضح مفهوم. رغم كل ذلك، فإن مجرد تقديم «مأساة الحلاج» خطوة تستحق الإكبار.

* * *

الهيئة العامة السورية للكتاب

المسرح اللبناني

غابت عن الكتاب الإشارة إلى كثير من المسرحيين في لبنان، مثل: جلال خوري- أنطوان ملتقى- منير أبو الدبس- يعقوب الشدراوي.

أيضاً، وبسبب قلة العروض اللبنانية التي وصلتنا إلى دمشق، فقد غابت عن الكتاب بعض أسماء المؤلفين المسرحيين اللبنانيين المعروفين، وفي مقدمتهم عصام محفوظ وأدوار أميل البستاني وهنري حاماتي.. وغيرهم.

المؤلف

الهيئة العامة السورية للكتاب

الهيئة العامة السورية للكتاب

جبال الصوان

(فرقة الرحابنة - لبنان)

عندما يزهر القهر أعراساً وأعياد عنب، ومن خضم الظلمة واليأس والأعين الخانقة تضيء الثورة بإيمان متقد، عندها تعود ابنة الوطن غربة على جناح غيمة حمراء إلى ذرى جبال الصوان لتفي نذر إنقاذ وطنها من الغاصب المحتل.. تعود بأصداء صوتها الثائر وإحساس المحبة للأرض والإنسان لتمزق السواد عن الأجساد وتمحو الشحوب عن الوجوه وتملأ البلد أغنيات، عندما تعود (غربة) ببساطة الطير في حنينه إلى عشه، وخضرة الربيع وهي تمسح جبين الأرض المنهك، تعود كألق الفجر، كنجمة صبحية، لتعلمهم طعم الشجاعة، وأنه عند الصراع لا بدَّ لجانبٍ أن يخاف، ومتى خاف فقد هُزم، فيقرون أن لا استسلام، لأنَّ السجون مهما كبرت فهي لا تسع الناس، والسيوف مهما كثرت فهي لا تكفي لقتل كل الناس، ولأن الحق في النهاية لابد سينتصر، إذ إنَّ إرادة الحياة تظل أقوى من إرادة الموت، وطالما الشعوب تحمل نفحة الحياة، فلا بد للشعوب أن تنتصر على الطغاة. كل هذا تعلمهم إياه غربة، لا بالكلمة، بل بالفعل والإرادة الصلبة، وتعلمهم أيضاً أن الإنسان عندما يؤمن بأن الحياة من خلال الموت خير من الموت في الحياة، وأن الفداء هو أن يتحدى القتيل قاتليه وأن يعض الجرح على نصل الخنجر، فإنه يموت على الصليب وعلى شفتيه ابتسامة. عندما يدرك شعب مهزوم كل ذلك، ويؤمن به في أعماقه، عندئذٍ فقط تزف ساعة الانتصار.

ذات يوم وقف البطل (مدلج) أمام بوابة «جبال الصوان» بعد أن تشتت شمل رجاله، وهدتهم مائة ليلة من القتال الضاري وحصار جيش الغازي (فاتك)، وقف وحيداً رافع الرأس، لا تطرف له عين، ولا تتراجع ساقه خطوة. وبسهم استقر في صدره، سقط مدلج على بوابة بلاده مضرجاً بدمه. تمر سنوات والبلاد تحت أقدام الظالم مقيدة بالسلاسل والجراح، وقد هيمن على جبال الصوان شعور الحزن والقحط واليأس. كان الدرب يوماً تحفه الزهور وترنيم العندليب، وكان لكل طفل رفيقه ووردة وقطعة من خد القمر يزرعها أحلاماً هنيه.

كان هناك عاشق لكل حسناء، يرمي لها في الأمسيات من الشباك الفُلَّ والياسمين. كان للمعول صوت آخر، ولصفير الريح نغم مختلف، لكن كل هذا غاب وراء السواد والأعين الخائفة. ذات يوم، تعلو ذرى الجبال غيمة حمراء، فيتهامس العجائز والكبار: «هي بشارة بعودة غائب. » ترى من القادم؟ أتكون غربة، بنت مدلج الوحيدة، التي قيل إنّها قُتلت أو أُنقذت؟ إن كانت هي، فأي خير يأتي على يديها وهي التي عاشت بعيداً عن وطنها ضعيفة، منبوذة وغريبة؟ في رقة النسيم، تنساب غربة تحت وهج الأعين المنتظرة: لقد عادت العصفورة المشردة. لقد عادت غربة حاملة على عاتقها ثقل مهمة صعبة ملؤها التحديات، عادت كريح ربيعية لتبذر الأمل والشمس في الغصون المجدبة، وتمسح بمنديل الصمود عار الهزيمة عن جباه شعبها. كلُّ شيء واضح بكلمات، فالمعركة التي تنتظرها بفارغ الصبر ستأتي حين يحين أوانها، ليس قبل، وليس بعد.

«الناس: غربة.. غربة.. ياما نطرنا.. ياما .. ياما سهرنا، وليش اتأخرتي يا غربة؟

غربة: لما صار الوقت جيت، صرخلي التراب، صرخوا الناس، ندهتلي البيوت، وجيت.. جاي خلّص الأرض.»

إن غربة هي جان دارك العرب، تبذل نفسها بلا حساب من أجل الوطن، مفعمة بالإيمان والأصالة والحب.

إن غربة فتاة بسيطة واضحة المعالم، شعرها للريح، عيناها للريح، تغني للحرية:

«وطني.. يا جبل الغيم الأزرق

وطني.. يا قمر الدنيي

والزنبق..

أنا على بابك قصيدة

كتبتها الريح العنيدة

أنا حجرة .. أنا سوسنة.

يا وطني..»

وغربة أيضاً من سلالة أبطال، ماتَ أبوها على بوابة البلد، ومن قبله جدها، ومن قبله أجداد آخرون. لقد أتت لتبعث فيها، لا الأمل السكوني فحسب، بل الثورة أيضاً. لقد أتت تحمل الناس المقهورين على جناح عاصفة، وهي تقف كالأنبياء في المقدمة دون وجل، تقول ما تقول وهي تعرف أنه ربما كان وراء كلماتها الموت نفسه. وهاهي ذي تتحدى (فاتك) بالتصاقها الوثيق بأرض الوطن، رغم النفي الطويل عن ترابه، كما يتحدى اليوم آلاف من رجال المقاومة العرب:

«فاتك : أنت يا طفلة ربيتي بالهرب، يا زهرة الضعف، يا أتعس من عشب الحيط، شو راجعة تعملي؟

غربة : راجعة خلص الأرض.

قايد : كيف، وأنت وحدك، وين رجالك.. وين خيل القوة اللي شعرا أبيض.. والسيوف اللي هي الحق؟

غربة: قال لي بيي قبل ما يموت: الحق ما بيموت. أنا نقطة الشتي.. أنا حبة القمح.. جاي انزرع بصدور الناس اللي هون وبكره زرعنا بيطلع.»

يستهتر فاتك بالورقة الصغيرة، التي لن تقف أمام جبروته بعد أن هد (كعاب الجوز). لكن أحلامه سرعان ما تخيب، إذ تعود الأغنيات إلى الشفاه، والرقصات إلى الأجساد، ويصبح الخوف فرحاً دائماً، فغربة أشعلت الثورة التي لا تخمد. وها هم بعد طول الرقاد يعاقبون (شهوان) الخائن، الذي باع وطنه وضميره لحساب طمعه. هاهم يدركون أن التقارير والمؤتمرات هراء فارغ، وأن القضية تكمن فيهم هم، إذ إنّه لا بد لجانب أن يخاف، ومتى خاف فقد خسر. الليل عباءة، والأمل منارة مضاءة، يختفي في ظلها السيف والعزيمة وحبُّ الإنسان لأمه الأرض، فلا بد للإنسان من اسم ومن هوية، لا بد له من وطن. يشعر فاتك بالخطر الجسيم، فيستدعيها. ورغم خوف الناس وقلقهم، رغم ما دسه فاتك بينهم من إشاعات، وما دس منهم في السجون أو دفع بهم إلى المشانق، تذهب غربة لتلقاه وحيدة عند بوابة (جبال الصوان). يهددها دون فائدة، فهي لم تعد شيئاً بعد أن انتقلت الثورة إلى الناس، وأصبح قتلها لا يخفي نور الحقيقة عنهم.

«فاتك: اتركيهم وروحي. بعرض عليك تروحي. ولا تجعليهن خبز الأرض، ويرجع شجركن يزهر الطرحات السود.

غربة: فتحوا شبابيكن، شمسن ما عادت تغيب. أنا اللي بعرض عليك تروح.»

وعندما يزحف فاتك بجيشه يريد تأديب جبال الصوان، يخرج أهلها إليه مسلحين بالسيوف والعصي والحجارة والإيمان، وتخرج غربة إليه بثوب زفاف أبيض، وتقف أمام بوابة البلد كأبيها مدلج، صامدةً أمام تهديد العدو ووعيده. يستقر سهم في صدرها، فتسقط شهيدة على البوابة. لكن فاتك يفاجأ عندما يجد أهالي البلد وقد صار كل منهم غربة.. صار الثورة. يصرخ في رجاله، فجأةً، أن لا فائدة، وأن القتال عبث، إذ أنَّ إرادة الشعوب هي التي تنتصر. وبينما ينسحب بجيشه، يحمل الناس غربة كزهرة داستها قدم

شريرة.. ويحلمون من بين دموع انتصارهم الدامي بالمزارع الخضراء والعدل والمحبة.

يصعب كثيراً تحديد نوع المسرحيات الغنائية الرحبانية، لأن طبيعة الغناء العربي إلى جانب طبيعة المضامين الملتزمة عفوياً تجعلها مختلفة عن كلٍّ من الأوبريت والكوميديا الموسيقية والميوزيك-هول. جوهر النص الذي كتبه الرحبانيان جوهر جيد مفعم بالعاطفة الوطنية الصادقة. إنّه ينطلق من رؤية شعرية بطولية ومثالية، شديدة الالتصاق بالواقع، وذلك عن طريق استلهام الحكاية الشعبية، التي تجمع بين سلاسة اللغة ودرامية التعبير، هذه بالطبع أمور لها أهميتها بالنسبة للمسرح الغنائي. إنَّ المضمون هنا شعري، وكذلك أتت المعالجة. يستطيع المرء أن يلمس آثار المسرح الشاعري الأوربي الحديث تماماً على روح النص، دون أن تفقده أصالته، وخصوصاً جان آنوي وجورج شحادة، وبشكل طبيعي من سبقهم من كتاب المسرح الشعري والشاعري. لكن هذا الجوهر المتين سرعان ما نحا نحو السذاجة مع تطور الأحداث والاهتمام بعاطفة الأغنية أو المقطع أكثر من البناء المسرحي: (حادثة بثٍّ شهوان للإشاعات المغرضة كانت عابرة وغير مقنعة - عنصر الصراع بين الثورة والخوف لدى أهالي جبال الصوان لم يبرز مأساوياً، وإنما مر بسرعة تكاد تكون غير ملحوظة).

في «جبال الصوان»، هناك أكثر من صراع. ظاهراً، هناك ظالم ومظلوم، طاغية وضحية، خيانة وبطولة. لكن الأمر لا يقتصر على هذا، فغربة لم تأتِ بجيوش جرارة لتحرر أهالي جبال الصوان، بل أتت بالإرادة الصلبة والإيمان والتضحية والحب لتحرير النفوس الخائفة من ظلال التردد والضعف، كي تحرر بدورها الوطن. الصراع، إذن، صراع نفسي بين السلوك والضمير، بين وضع الشعب وبين إرادته. من جهة ثانية، يبدأ صراع آخر لا بد منه في نفس فاتك، (مما كان من شأنه التمهيد للانسحاب الأخير،

وعدم تركه هكذا معلقاً بالفراغ كمفاجأة). ينبع هذا الصراع من الإحساس بأن القاهر يتحول إلى مقهور أمام الصمود، وهو صراع لم يبرز إلا في مواقف خارجية وسطحية. كان في غياب هذه الصراعات الإقلال من التأثير الشامل للنص، ومن الاستفادة الكاملة من المنطلق الفني، في إحراز انطباعات درامية عميقة. كانت ألحان المسرحية ممتازة فعلاً كعهدنا دائماً مع الأخوين رحباني، ورغم أن بعض الأغاني- وهي قليلة - دسّت دساً من أجل الإطالة أو إبراز شخصيات جاهزة، فالمجموع يظل مرضياً، وبالأخص «عيد العنب» و«توعية الشعب قبل المعركة.»

كان الإخراج ممتازاً فعلاً، مما يؤكد موهبة الفنان صبري شريف. وقد تمكنت حركة المجاميع من إعطاء الجمالية المطلوبة، ومن التماسك داخل إطار الديكور المرن وبارع التصميم. لكن الحركة المسرحية الفردية لم تكن على ما يرام، إما لضعف في الممثلين أو في إمكانيات المسرح الذي يعاني من توزيع مكبرات الصوت ومن بروجكتورات الإضاءة، بحيث لا أدري إن كان بإمكان المخرج أن يتجنبها بالإمكانيات المتاحة أم لا!

هناك بعض الملاحظات السلبية حول العمل لابد من الاهتمام بها جدياً في المسرح الغنائي، (وخصوصاً الرحباني)، وهي ليست كبيرة، إذ لابد لمن يسير على درب النجاح أن يتعثر: إحاطة غربة (فيروز) بهالة بارزة كشخصية من جهة، وإهمال معالجة أي من الآخرين كشخصيات ذات أبعاد من جهة ثانية، مما خلق شيئاً من عدم التوازن في المسرحية. أعطى ظهور غربة المتكرر - وهو عيب آخر- نفحة تفاؤلية عريضة جعلتها تقترب من الاستعراض، وتسهم في بث آمال من دون قاعدة في نفوس الجماهير، مع الإقلال من التأثير الدرامي للنضال الجماعي ضد المستعمر.

افتعال شخصيتي فِلمون وهبه ونصري شمس الدين التقليديتين، دون محاولة لإيجاد حبكات جانبية ناضجة، رغم ما كان يمكن أن تحدثه من أثر إيجابي في العمل.

أغلب الشخصيات - إن لم نقل كلها - شخصيات مسطحة flat، وليست دائريّة round. إنها أنماط ودمى أكثر منها شخصيات من لحم ودم، ولم ينقذ المسرحية من هذا سوى أنها غنائية الطابع، أما في مسرحية عادية فهو أمرٌ غير مبرر بهذه الكثرة، وبهذا التجاهل للدوافع الإنسانية. لاغم هذه الهنات، تظل مغناة «جبال الصوان» بمجموعها عملاً ناجحاً يعالج حدثاً معاصر المضمون، شعبي الاتجاه، وله أهداف ايجابية، ويسعى لأن يخلق توازناً مقنعاً بين الإحساس بالمأساة والإيمان بحتمية الانتصار. استطاعت فيروز أن تتحرك في دور غربة أكثر من المعتاد، وذلك بمساعدة الإخراج وبطء إيقاع حركتها، واستغلال صمتها المعبر في دور واضح المعالم. لكنها لم تصل بعد إلى مستوى التمثيل الموازي روعة صوتها الملائكي، الذي أتحفنا بأصدق وأجمل الأغنيات وسط قتامة حياتنا السياسية. إنَّ عمل الرحبانيين وصبري الشريف يعيد الثقة للنفس بقدرة اللحن العربي والمسرح الغنائي العربي. أما صوت فيروز، فقاد جمهور دمشق من أجفانه إلى عوالم وشطآن لم تخلق بعد، حافلة بروح السمو والبطولة دون جعجعة أو ابتذال أو دعائية، بل بصدق فني يثير الإعجاب، لأنه صدق الإنسان الذي يحلم بالخبز والحب والقمر والكرامة.

* * *

الهيئة العامة السورية للكتاب

المحطـة

هل هي محطة سفر أم توقف؟

عندما يتمسك الإنسان بأهداب الحلم، ويؤمن به إيماناً جازماً لا يقهر، فإن هذا الحلم يتحول إلى واقع. لكنَّ صانعي الأحلام ليسوا المستفيدين منها، إذ سرعان ما يركب ركبها جميع الناس، وينسون من نادى بالحلم على الأرض المقفرة. هذا ما تتحدث عنه مسرحية الرحابنة «المحطة» التي قدمت على مسرح مدينة المعرض عام ١٩٧٣.

وردة (فيروز) تأتي من خلف بحار الغربة، من وراء غيم المستحيل، في هيئة شخصية مسافرة غريبة اعتادت الترحال، تسأل الناس في حقل بطاطا عن محطة وهمية تتخيلها، فلا يدري الناس ماذا يجيبون. لكن حلمها يغدو في حياتهم حقيقة يتنازعون من أجلها، يبنون فندقاً، يعدون حقائب سفر، يتحولون عن حياتهم السابقة، وتتفتح أمامهم آفاق المستقبل. شيئاً فشيئاً، يصبح هناك محطة، ومسافرون ينتظرون مع قدوم القطار أملاً مجهولاً، ووردة ما زالت على إيمانها تحدث الناس عن حياتهم الجديدة، وتحدث نفسها عن الحياتين: حياة الحلم وحياة الواقع، وعن وردة التي ستذهب، ووردة التي ستبقى. خلال ذلك، تغني فيروز أعذب الأغنيات.

«إيماني ساطع يا بحر الليل،

إيماني الشمس المدى والليل،

ما بيتفسر إيماني.. ولا بيتعب إيماني

أنت اللي ما بتنساني.»

من وراء حدود المحال، تحقق الإرادة الحلم كاسرة أسوار الواقع، فإذا بالقطار يأتي، وإذا بالجميع يركبون، ولكن وردة وحدها تكتشف أنها لم تشتر تذكرة للرحيل، وأنَّها - هي التي صنعت من الحلم حقيقة وجعلتها ملك جميع الناس، وليس ملكاً للنزوات الفردية - وحدها التي ستبقى بينما الجميع يرحلون.

* * *

حوَّل عاصي ومنصور الرحباني هذه اللقطة الشاعرية الفنية إلى مسرحية فانتازية شارك في تلحينها إلياس الرحباني أيضاً. ولاشك أن «المحطة» تحتفظ بقدر كبير من الجدّ، ومن البحث الدائم الذي عودنا عليه الأخوين الرحباني عن مسرح غنائي عربي يحمل طابعه المتميز. لا شك في أنّها تظل في مجموعها عملاً يسر المتفرج وينقله عبر حوار رشيق بارع وأغنيات جميلة وصوت ساحر ورقصات متقنة إلى عالم من الفن الرفيع. ولعل أذكى مقاطع الحوار هما المقطعان بين وردة والشرطي، ثم بين الحرامي والشحاذ، ففيهما يصل النقد السياسي الساخر إلى أقصاه: ففي الأخير منهما يكتشف الحرامي أنَّ كلاهما يسرق الناس. الأول بالقوة: إذن، فهو بطل. والثاني بالإقناع: إذن، فهو سياسي. ويتفقان على أنّ كل وطن فيه أبطال وسياسيون يسرقون الناس بشتى الوسائل، والحوار هنا يدور برشاقة وكثافة وسرعة تجعل المتفرج يشعر بالنكتة السياسية كالطلقة، فيتجاوب معها بردّة فعل إيجابية مباشرة، تماماً كما في الكباريه السياسي، أو ما اصطلحنا على تسميته في مسرحنا «مسرح الشوك.»

لكن مطلب المسرح الشامل مطلب صعب التحقق، وهو ينطلق أولاً وأخيراً من مفهوم الدراما. حتى عندما اتخذ المسرح الشامل طابع العرض المسرحي، مبتعداً قدر الإمكان عن الحوار ومتجهاً إلى الشكلية المعتمدة على الضوء والصوت والرقص والإيماء، فإنَّ هناك ترابطاً تعبيرياً بين هذه التأثيرات وبين الإيحاء المطلوب إيصاله إلى المتفرج.

لذا، يظل مسرح الرحابنة مسرحاً غنائياً وليس مسرحاً شاملاً، رغم توفر كلِّ عناصر هذا النمط المسرحي في«المحطة»، بينما تحقق بشكل أفضل في «جبال الصوان» و«ناطورة المفاتيح».

إنَّ الفن المسرحي كالعقد، ربما تكون حباته ثمينة وجميلة، ولكن جماله وروعته لا يتحققان إلا عندما ينتظم ويتكامل.

تظل «المحطة» في مجملها عملاً فنياً متقناً، فيه أناقة مسرحيات الرحابنة وجمالها، ولكن المرء يخرج منها وهو يشعر بأن شيئاً ما ينقصها. ترى أهو غياب عاصي الرحباني عن المراحل التنفيذية للعمل بسبب مرضه؟ أم هو استبدال مخرج الفرقة صبري الشريف بمخرج آخر هو برج فازليان؟ أم هو نقص في عدد راقصي فرقة كركلا ومستوى رقصاتهم عما عهدناه؟

رغم أن «المحطة» تضم بين جوانحها بعضاً من أجمل ما غنت فيروز وقد اجتمع في عمل واحد: «رجعت الشتوية - ليالي الشمال الحزينة - حنا السكران - إيماني ساطع»، فضلاً عن أغنيات أخرى جديدة، ورغم أن موضوع المسرحية شعري موفق، ورغم أن حوارها يصل في بعض فقراته إلى أقصى درجات الذكاء والسخرية اللاذعة والنقد، ورغم أن المسرحية ضمت لأول مرة حيلة تكنيكية بارعة، (هي استخدام السينما مع المسرح بنجاح تام على طريقة «لاتيرنا - ماجيكا»)، حيث تتبادل فيروز الحقيقة مع فيروز الصورة حواراً غنائياً متصلاً، ورغم استخدام الصوت عندما يأتي القطار إلى المحطة بتلك البراعة التي تشعرنا بأن القطار يدور فعلاً حول صالة المسرح عن طريق استخدام المكبرات بطريقة التتابع والتضخيم، إلا أنه يبدو لي أنَّ مجموع التساؤلات السابقة أسهمت في خفض طموحات العمل عن السلم البياني المتصاعد لأعمال الرحابنة. رغم كل ما ذكرنا، فإن مسرحية المحطة هبطت عن المستوى المعهود للفرقة، لأنها مسرحية تبتعد عن المسرح وتقترب من الاستعراض الغنائي. بذلك، فإن لمحات الحوار تضيع

وسط نموٍّ هشٍّ للحدث لا يحوي على أي صراع بين فكرة قدوم القطار وعدم قدومه، إذ يقتنع الناس بسرعة بهذا ويؤمنون به، ولا تحاول أي جهة منع قدومه، كما يحدث في دنيا الواقع، بل يحاول الجميع استغلال قدومه لمصلحتهم. بهذا، أجهزت أسبقية الفكرة على الدراما على جوهر المسرح وهو حدة الصراع، وعلى جزئيات بناء المسرحية.. من حوار وشخصيات وإثارة، فأصبح العمل استعراضياً، ليس لمعظم أغنياته علاقة بالحدث، (مثل: يا دارة دوري فينا - سألوني الناس- حنا السكران..)، وأصبحت حتى الرقصات مفتعلة في سياق الحدث، ومقحمة دون مبرر لإطالة العمل (رقصات الفتيات في المحطة - رقصة المطافئ)، وذلك على عكس دورها الملتحم بالبناء المسرحي في «ناطورة المفاتيح». وأظن أننا لسنا في حاجة إلى تأكيد ضعف القيمة الاستعراضية منفردة عن المسرح، خصوصاً بالقياس إلى استعراض «ناس من ورق» الشامل، وضخامة الفرقة الشعبية اللبنانية وتنوع أزيائها في عروضها السابقة، بل كادت «المحطة» في غمرة الصعوبات الفنية التي نقدر أسبابها تمام التقدير. وبسبب الانعطاف الفني والتجديد فيها، كادت المسرحية أن تضيع مقولتها الأساسية، وهي أنَّ من يصنع من الأحلام واقعاً بإيمانه، يجعل من الحلم ملكاً مشاعاً لكل الناس، الذين سرعان ما ينسونه ويرحلون، فتصبح المسرحية - في غمار تشتتها هنا وهناك وراء الغمزات السياسية عن المخابرات ورجال السياسة، وعن الرحيل والبقاء - على وشك أن تطرح مضموناً مغايراً، زلقاً وغير واضح. هل يعزا السبب إلى كون المسرحية تجريدية الطابع وحديثة؟ لا أعتقد. فمسرحية «الشخص» كانت كذلك، لكنها كانت نصاً مسرحياً متكاملاً.

لا شك أنّ إخراج برج فازليان للعمل أعطاه طابعاً من البساطة والأناقة والتعبير الحركي، لكنه لم يستطع أن يربط مفاصل العمل، وأن يستفيد بشكل أكبر من الإمكانات المطروحة ليخرج عن الخط المألوف للتمثيل في مسرح الرحابنة، والذي يدخل فيه عنصر المباشرة والافتعال. لم يبدع بازليان أي

حلول إخراجية جديدة أو لافتة للنظر، فيما عدا استخدام السينما والصوت الموفقين جداً. كانت الإضاءة لسبب أجهله في أضعف حالاتها بالنسبة لمسرحيات الرحابنة، إذ تتابعت أضواء الخلفية زرقاء وحمراء دون فائدة ومعنى، وكان الضوء في أغلب الأحيان أشد سطوعاً مما يجب، وأقل تعبيراً مما يجب. ولا أدري لماذا اقتطعت ستارة كبيرة جزءاً كبيراً من الديكور الأنيق والمريح والملائم إلى حد كبير لطبيعة العمل الغنائية المتفائلة.

تظل موسيقا الرحابنة وحدها الحلم الطائر دون توقف إلى آفاق لا نهاية لها من الحب والأمل. لقد استطاعت تجربتهم أن تنتقل بالموسيقا العربية سنة إثر أخرى، ومن دون توقف، إلى رحاب العالمية، مستفيدة من تراث الشعوب، (الموسيقا اليابانية والموسيقا الشعبية الروسية والموسيقا الهندية). لا يتوقف الإخوة الرحباني عن طريق الإخلاص والتفاني في العمل عن العطاء الزاخر، لا يدري المرء إلى أي شطآن تقوده فيروز وهو مغمض العينين، بصوت كحوريات البحر، يلهم ويسحر إلى حد الهلاك.

«المحطة» عمل أنيق ومتقن، لكنه عمل مشتت الطاقات، بدءاً من أدوار التمثيل (أنطون كرباج- الحرامي) و(فيلمون وهبه- السائح)، ووصولاً إلى الإخراج، والأغنيات والرقصات والإضاءة، وقبل كل شيء النص المسرحي. نحن نحب فن الرحابنة وصوت فيروز، لذا، فنحن نتوقع دائماً منهم الأفضل، و«المحطة» تظل عملاً جميلاً، لكنه ليس - كالعادة - مدهشاً.

* * *

الهيئة العامة السورية للكتاب

ريمون جبارة

التجربة اللبنانية : ومسرح الارتجال

لقاء مع المسرحي ريمون جبارة

ريمون جبارة فنان مخضرم، بدأ في لبنان ممثلاً، ساهم مع الرعيل الأول في وضع أسس المسرح اللبناني الحديث، واشترك مرات عديدة في الاقتباس والترجمة. عرفناه لأول مرة مؤلفاً عندما اشترك مع جلال خوري في وضع مسرحية «وايزمان وبن جوريون وشركاءهما». والآن، بعد أحد عشر عاماً من العمل المسرحي، ها هو ذا يقدم عمله الكامل الأول «فلتمت دزدمونة»، مؤلفاً ومخرجاً. كان لنا مع الفنان ريمون جبارة هذا اللقاء.. وحديث طويل عن المسرح اللبناني والاتجاهات الجديدة فيه.

- هل لك أن تحدثنا عن اتجاهات المسرح اللبناني، وعن موقع تجربتكم المسرحية منها؟

Ÿ في لبنان، ليست هناك فرقة رسمية. الحكومة لا تتدخل في المسرح، ولهذا فهو يقوم على جهد أفراد. هناك لقاءات عادة بين أشخاص يرتاحون إلى العمل مع بعضهم لتقاربهم في الفكر والأسلوب. بدأت الحركة المسرحية الحديثة في لبنان سنة ١٩٦٠. كنا بضع هواة، مثل أنطوان ملتقى، منير أبو دبس، أنطوان كرباج، رضا خوري، لطيفة ملتقى وأنا. وبدأنا آنئذٍ من خلال مهرجانات بعلبك الدولية. كانت تلك هي النواة الأولى للنهضة المسرحية. ثم قام أنطوان ملتقى بالانشقاق عن منير أبو دبس لينشئ «حلقة المسرح اللبناني»، التي اشتركت معه فيها خلال

أربع سنوات، وقدمنا مهرجانات في ضواحي بيروت. من هنا، بدأت الأمور تتفرع.

- هذا عن تاريخ الحركة المسرحية اللبنانية، ماذا عن حاضرها ومستقبلها؟

Ÿ الحركة المسرحية اللبنانية واجهت صعوبات كبيرة، كما في الوطن العربي كله، فقد كان عليها أن تخلق النص والمخرج والجمهور. حتى الآن، ما زالت تواجهنا مشكلة الجمهور. لو كنت تبني مسرحاً في بلد بدائية جداً لكان الأمر أسهل بكثير، لأنه يتحتم عليك هنا أن تزيل من أذهان الجمهور الشكل المسرحي العالق بذهنه كالمخدر، وأن تقول للناس إن التمثيل الذي عهدوه، والذي كان شيئاً في حينه، فقد قيمته الآن. لهذا، فنحن نعتمد ونأمل في التواصل بشكل خاص مع جماهير الطلاب، خصوصاً وأن حضور المسرح هو عادة. إذن، بدأ المسرح يرتكز على الإخراج وإعداد الممثل. في السنين الأولى، كان بعضهم يطالب بالتأليف، وهذا خطأ، لأن التأليف ينتج عن المسرح، ولا يصنعه هكذا. معظم المؤلفين الكبار ظهروا من الصف المسرحي، لأن المسرح لعبة خاصة.. علم خاص. ربما كان هناك كاتب كبير، ولكنه على المسرح قد يغدو ضئيلاً، فيسقط. ترجمات خليل مطران مثلاً أدبية، لكنها ليست مسرحية. قد يؤدي الممثل دوراً كما كتب مثلاً، وإذا به يتوصل إلى ذروة انفعاله، وما زالت هناك كلمات زائدة. لقد تطورت عملية الترجمة والاقتباس، على أية حال، نحو التأليف، الذي بدأ يظهر في المواسم الأخيرة. المؤلفون البارزون الآن هم: أنطوان معلوف، إدوار البستاني، عصام محفوظ، هدى زكا، أسامة العارف وجلال خوري.

- وأنت طبعاً. ماذا عن منافسة المسرح التجاري؟ هل تشكل عقبة في إلهاء الجمهور عن تفهم وحب جدية مسرحكم؟

Ÿ في كل بلاد العالم هناك مسرح البولفار.. مسرح اللهو، وهناك المسرح الجاد.. ولا أعتقد أن أحدهما يشكل خطراً على الآخر، بل غالباً ما يكون العكس صحيحاً، إذ يمل الجمهور ويكتفي من مسرح التسلية، فيتحول باحثاً عن شيء جديد في المسرح الجاد. الخطر الحقيقي هو الأشخاص الذين يزايدون ضمن المسرح الجاد، لأنهم يئسوا من الاستمرار بنقاء فيه. الجمهور، على أية حال، يكشف هذه الألاعيب بسرعة.

- يمكنني اعتبار تجربتكم المسرحية هذه مرحلة ثالثة لما ذكرت، تعتمد على تجربة الممثل لخلق العمل المسرحي. إنها أقرب ما تكون للمسرح الحي أو لمسرح الارتجال. ما رأيك؟

Ÿ سأقول لك كيف ولدت «لتمت دزدمونة». أنا أدرس في الجامعة اللبنانية - قسم التمثيل - مادة خلق النص المسرحي. وقد أكدت لي أعمالي مع طلابي شيئاً هاماً هو أنَّ خلق النص أمر سهل جداً إذا توفرت الحالة المسرحية. عندما يوضع الممثل في حالة معينة، ويترك له العنان، لا يعود للنص كبير قيمة. العرض المسرحي ليس نصاً فقط، وليس كلمة فقط. كما لاحظت في «لتمت دزدمونة»، فإننا اعتمدنا على الصمت الطويل والإيماء. في رأيي، إنّ العرض المسرحي يتألف من ثلاثة عوامل وهي: الصوت والصمت والحركة. هذه العوامل الثلاثة يجب أن تتوازن، فإذا طغت الموسيقا مثلاً صار العرض باليه، وإذا طغت الكلمة صار أدباً. خبرتي خلال أحد عشر عاماً في التمثيل ساعدتني على إعداد الممثل، بحيث لا يشعر المتفرج أنّ وراء ما يشاهده أصابع مخرج. أنا لا أؤمن إلا بالممثل. لذلك، فإني أكيف النص على أساس الممثل. وأنا عندما أخرج لا أضع مخططاً للإخراج، فأنا ضد الأشياء المرسومة سلفاً. إني أعتقد أن أهم فترة في خلق المسرحية هي التمارين ذاتها. لا أستطيع أن آتي لوحدي بشيء مدروس مقرر، لأن هناك بشراً يشاركونني الخلق والإبداع، ولا بد أن يكون لهم رأيهم فيما يحصل.

- هذا يقودنا إلى التساؤل عن الدافع لاتجاهكم الجديد جداً، والذي يبتعد عن منهج ستانسلافسكي وبرشت، ويقترب من منهج غروتوفسكي البولوني. هل ما يشدكم هو الشكل الجديد؟ أم أنها دعوة نابعة من حاجات المضمون نفسه؟

Ÿ إني أحد القلائل في لبنان الذين لم يدرسوا المسرح في الخارج. إني أرفض التقليد. ليس هناك نظام فني. الفن يخلق نظامه. ليست هنا أشكال للمسرح: الشكل يولد مع العمل، تماماً كما الشعر، فالشاعر لا يختار البحر لكي يملأ كلاماً، إنه يضحي عندئذ ناظماً. وهكذا الأمر في المسرح، فالذي يقوم بذلك يصبح منظماً عظيماً.. إدارياً عظيماً، ولكنه لا يصبح فناناً. إنّ ما قادني إلى هذه المسرحية هو تجاربي مع طلابي في معهد الفنون. إننا نقوم أحياناً بمشاهد ارتجالية أندم على أنني لم أتمكن من تسجيلها بكاميرا. منذ شهر، قمنا بتمرين ارتجالي استمر ساعتين، لو تمكنا من إعادته، لكان عرضاً مسرحياً كاملاً وجيداً. شخصياً ونفسياً، عندي رفض للأجواء المسرحية التي عايشتها في لبنان، إذ أرى أن عندنا نوعاً من الدجل الفني، إذا لم يسايره الإنسان يموت من الجوع. لقد تركت كل شيء لأجل المسرح، ولم يعد هناك ما يستحق أن أغير لأجله مبادئي في «لتمت دزدمونة»، هناك تحدٍّ كبير للجمهور. كان كل شيء عفوياً وأصيلاً، إذن، حتى بالنسبة للمضمون.

- هل يمكن لمسرح الارتجال أن يترك تراثاً مسرحياً؟

Ÿ وما هو التراث المسرحي.. أعني ماذا تقصد تماماً بالتراث المسرحي؟

- عادة المسرح هو: نص يكتب، مع رؤيا مخرج وإبداع ممثل، وعناصر أخرى تتكامل جميعاً لتخلق العمل المسرحي. الارتجال يذهب مع لحظته، ويصبح من الصعب تقييم العرض المسرحي، لأنه يتخذ كل يوم أشكالاً جديدة ومتراوحة المستوى. ما الذي يخلد إذن؟

Ÿ إنني أتوق إلى المسرح المرتجل. ما حدث في دمشق كان متعة حقيقية لنا، فقد انتهى تجهيز الديكور قبل رفع الستار بعشر دقائق، وكان في العرض الذي قدمناه كثير من الارتجال. لقد كسرنا لأول مرة أمام الجمهور طوق الوهم. بالطبع، الارتجال بحاجة إلى أساس، وإلى خط عام يربط العمل الواحد. إنني أتوق لذلك، وأعتقد أنه لا يليق أن يعلو الممثل في القرن العشرين خشبة المسرح ليقول كلمة مؤلف أو مخرج. إن عليه أن يقول كلمته هو.

- كانت أسئلتي عامة، أما الآن فأحب أن أسألك سؤالاً مباشراً: ماذا حاولتم أن تقولوا في «لتمت دزدمونة»؟ وهل في نهايتها حل ايجابي؟

Ÿ المحور الأساسي هو أنه كي يخلق مجتمع جديد لابد من تحرير إنسانه من الخوف أولاً. التحرر من الخوف يعني تحرر الإنسان من انعزاليته وحقده. أمّا بالنسبة للحل، فأنا أرفض المسرح الذي يطرح حلاً. لقد مشيت في «لتمت دزدمونة»، ثم تركت الجمهور ينهي الطريق وحده. ليس هذا، بالطبع، لأنني عاجز عن تقديم حل، بل لأنني أرفض ذلك، إذ أعتقد أن الحل يأتي عن مجموعة. المسرحية دعوة لأن ينتصر الإنسان الساكن المنتظر على الجلاد الكامن داخل نفسه.

- في «لتمت دزدمونة» لاحظ بعضهم أنك تسقط المسؤولية على الجماعة في محاولة لتبرئة الفرد المحاصر الوحيد. ما هو مفهوم الفرد - الضحية عندك؟

Ÿ المجموعة كان يقودها رجل شرير. المجموعة طيبة أساساً، ولكنها تسقط في براثن اللعبة. عندما يفاجئهم البطل في النهاية بالدور الذي يريد أن يلعبه، ويبني مدينة بلا خوف، وتلتف المجموعة حوله، يتآمر الحاقد ويقتله، دون أن يشعر الآخرون أن قتله شيء حقيقي، وليس جزءاً من

مسرحية. أحياناً، يقتل الشعب دون أن يعرف، ولكنه يندم لأنه خدع، ولأنه بريء. المسؤولية، إذن، لا تقع على عاتق المجموعة بالدرجة الأولى. «لتمت دزدمونة» تدور حول مفهوم الضحية. إنّ لي موقفاً من الحياة: أنا لست ضد الذي يجد آخر مشنوقاً فيقطع الحبل لينقذه، ولا ضد الإنسان الذي يجهز عليه أيضاً، بقدر ما أنا ضد الإنسان الذي يقف ليتفرج عليه. من هنا، انطلقت في الإستراحة ما بين الفصلين إلى توجيه اتهام عنيف للمتفرج.. اتهام يصدمه ويهزه عبر الصور الوثائقية المؤلمة لفظائع العدوان على فلسطين.

- تعتمد المسرحية كثيراً على إثارة الأحاسيس وعلى الجو المسرحي من خلال عناصر الصوت والموسيقا والضوء.

Ÿ لم أستغل الضوء جمالياً، وإنما كانت له دلالات ومعنى، فإذا لاحظت في آخر مشهد كيف صنعت من الضوء حاجزاً يفصل بين الرجل وبين المجموعة، وبهذا عبرت عن عزلة الإنسان وخوفه وهو يموت وحيداً.

- هل كان كل فرد من المجموعة مؤهلاً ليلعب دور البطل - الضحية؟

* لا بالطبع. فليس كل إنسان مؤهلاً ليلعب دور الضحية أو البطل.

- مسرحكم يعتمد على نقل شحنة من الانفعالات والأحاسيس، وعلى دمج المتفرج فيما يشاهده، ودفعه إلى المشاركة الشعورية الكاملة في الطقس الذي يدور أمامه. هذا المسرح يبتعد عن مسرح الأفكار، فهل تعتبر مسرحك اجتماعياً أم سياسياً؟ وكيف يكون ذلك من دون فكر؟

* طبعاً مسرحي سياسي. ولكني أحب أن أقول شيئاً: ليس كل مسرح ترد فيه كلمة سياسة هو مسرح سياسي. المسرح السياسي ليس جريدة. المسرح يبدأ من حيث تنتهي الجريدة.

عندما أريد أن أحكي شيئاً عادياً فإنني أفعل ذلك في صالون أو على رصيف، ولا أحتاج إلى أن أذهب إلى مسرح. إني، بالطبع، أتكلم عن

المسرح السياسي أو التسجيلي في لبنان، فأنت هناك تدخل إلى صالة العرض.. تضحك.. تتسلى.. تستمع لأخبار.. ثم تخرج دون أن يترك هذا أثراً لديك.

إنني لا أهتم بأي عرض مسرحي ينساه المتفرج وهو على عتبة صالة. إنني مع المسرح الذي يحمله المتفرج معه. إن الذي أحب «لتمت دزدمونة» أو كرهها لا ينساها بسهولة، ولكن لم يكن هناك أحد لا مبال تجاهها.

- هل يمكننا أن نقول، إذن، إنَّ مسرحكم ذا منطلق، ولكنه ليس المسرح التسجيلي؟

Ÿ لا.. لا أقصد موقفاً سياسياً معيناً. أنا أعتبر كل عمل صادق عملاً ملتزماً. أنا كإنسان أعيش داخل محيط.. أتفاعل.. وأعبر عن إحساسي وتفكيري كفنان.

- أحب أن أسألك عن عالمية عرضكم، فمن الممكن تقديمه في بلدان متناقضة البيئة والسياسة. هل هذه في رأيك ميزة إنسانية، أم إنها تمييع في الموقف ينحو به بعيداً عن الأصالة؟

Ÿ الحقيقة أننا انطلاقاً من مشاكلنا وآلامنا ومأساتنا انطلقنا نحو الشمول، وهذا شيء واضح في العمل. لقد ضجرنا من المتاجرة بمشاكلنا. لهذا، لجأت إلى القالب الرمزي، وإلى التلميح حول قضايا مثل فلسطين والتجزئة العربية. أرفض أن أكون مبشراً. أنا لا أتهم أحداً في «لتمت دزدمونة» بقدر ما أتهم نفسي. لا أملك خلاصاً، فكلنا يبحث عن الخلاص. الخلاص لا يجده شخص لوحده، بل جماعة تلتقي مع بعضها. في عرضنا، كان هناك سعي لخلق مشاركة بين الممثل والمتفرج.. بين الخشبة والصالة. لا أريد متفرجاً حيادياً، أريد متفرجاً يخرج بموقف.

- كان هناك جو من الحصار النفسي على صغر مسرح القباني فعلاً. بالمناسبة، هل تعتقد أن هناك ما يسمى بالمسرح الشعبي؟ وهل يدخل ضمن أهدافكم؟

Ÿ ليس هناك مسرح شعبي، وآخر ليس بشعبي. هناك مسرح ناجح أو غير ناجح. إنَّ أنظف جمهور مسرحي هو الذي يأتي من غير ادعاء، ولهذا فإني أقدر جداً الجمهور الدمشقي. مشكلتنا في لبنان هي وجود بعض «المثقفين الغلط». في ليلة من ليالي بيروت، كانت الأمسية لريع العمل الفدائي، وكان أن حضر العرض مقاتلون حقيقيون، وليس مجرد رجال صالونات وفكر. كانت أروع ليلة قدمت فيها «لتمت دزدمونة». لم تمر إشارة صغيرة إلا وفهمت، لم تمرّ لحظة صمت إلا وفهمت. كانت علامة تدل على أنه لا وجود لعمل شعبي، وآخر غير شعبي، وإنما العمل ناجح أو فاشل. المسرح عندي ليس خبراً يروى، ولا جريدة تقرأ. المسرح خلق حالة. انطلاقاً من هذه الحالة، يبدأ البحث. لا يوجد حلّ حتى في المسرح. إن خلق الحالة يطرح صبوة للبحث عن الحل.

- اتفق معك أنه لو كان هناك حل واضح للأمور لطبق على مستوى الواقع لا الفن.

Ÿ البيك الذي ينتظرونه، والمخرج، وزيوس، كلهم شخص واحد. إن ما أريده هو محاربة الاتكال على شخص..

- وألا تنتظر غودو..

Ÿ بالضبط. كل هذه الشخصيات كيان واحد يضيعنا، بينما الخلاص يكمن فينا.. في ذواتنا. الخلاص يجب أن ينبع من داخل كل إنسان.. لا من الضحية.. ولا من الانتظار اللامجدي.

* * *

رضا كبريت

الستارة

(فرقة ميشال نبعة - لبنان)

لم تعد «الستارة» تقتصر على المسرح، بل امتدت إلى جوانب حياتنا السياسية والاجتماعية. في كل مكان تحيطنا الستائر، وتُمارَس الألعاب.. ألعاب أكبر من لعبة التمثيل المسرحي، ألعاب لا تقتصر نتائجها على المنصة الصغيرة، وإنما تمس شعباً بأسره، فتحدد مصيره. هذا ما تقوله مسرحية «الستارة»، التي قدمتها فرقة ميشال نبعة من لبنان الشقيق في افتتاح مهرجان دمشق الخامس للفنون المسرحية. من لعبة المسرح.. لعبة ما وراء الكواليس.. ولعبة السياسة في لبنان، استمد الممثل – المؤلف رضا كبريت موضوع مسرحيته الأولى التي ولج بها عالم التأليف المسرحي.

نحن أمام مجموعة من الممثلين يتدربون على مسرحية بين قطع ديكور غير جاهزة، وأخطاء ضوئية وصوتية، (مقصودة طبعاً)، تحاصرهم تعليمات مخرجهم. موضوع المسرحية حاد، يعالج الواقع الاجتماعي السائد والمبني على أسس طائفية، وعلى فقدان الهوية والعدل الصحيح. شيئاً فشيئاً، تتوضح أبعاد المسرحية، فهناك رجل مدان بجريمة قتل ينتظر الحكم بإعدامه، وهو محاط بشخصيات تمثل تجاراً ورجال دين وسلطة وجلاداً وطبيباً ومدعياً عاماً. من خلال صراع زوجته الحامل، نكتشف أن الإدانة لا تمس الرجل وحده، وإنما تمس جيله بأكمله، بمن فيهم الذين يحيطون به محاولين قتله: كل ذلك الجيل الذي اعتاد الخنوع والضعف واللأخلاقية.. الجيل الذي صنع

الهزيمة وسيصنع الهزائم، حكاماً ومحكومين، لأنه جيل يمارس حياته تمثيلاً في تمثيل، ويخفي عيوبه خلف ستارة من الزيف وقناع من المراءاة. من خلال المشاهد المتتالية والمتقطعة، تتفلش أمامنا أبعاد أكبر من أبعاد المسرح، فالذي يجري هنا يجري في كل مكان، والإدانة عالقة بالجميع، والمسرحية تصبح هي الصدق الوحيد في عالم من الكذب.. تصبح الواقع الوحيد الممتد حتى خارج المسرح. وسرعان ما تتلاشى الحدود والمسافات بين الواقع الذي يصورونه والواقع الحقيقي، وينتقل بُعد الرمز الذي بدؤوا يمثلونه وهم يلعبون أدوارهم إلى بُعدٍ معاش فعلاً، ويتحول الصراع الطائفي - ممثلاً في الشخصيات - إلى كتلة واحدة تسكت بالعنف الخروج عن مألوف اللعبة المتفق عليها، فالتسلية هي الأهم، والصمت هو الستار، وأية مطالبة بالعدل المجرد وبدور الإنسان تصبح هي الجريمة. كالعادة، يسقط «المتهم – الممثل» ضحية لهم.. يقتلونه لكي يغطوا النتن الذي يفضح الضجيج رائحته. وكما كان يمثل دور الضحية التي يتجاذبها رجلا الدين والسياسة ليعدمها كل على طريقته ومذهبه، فإنّه يصبح ضحيةً فعلية يتآمر الجميع على قتلها.

«فرقة ميشال نبعة» فرقة حديثة التجمع، كما إنّ عناصر عملها الأول «الستارة» ليست عناصر متميزة إذا أخذناها متفرقة، فالنص يشكو من بعض التداخل والتشويش كي يستدر التصفيق، والإخراج بسيط جداً، كما لا يوجد هناك تمثيل بالمعنى المعروف طالما أن العرض يدور خلال تمرين على مسرحية. مع هذا، فقد استطاع هذا التجمع من الفنانين اللبنانيين أن يقدم لنا ببساطة كبيرة عملاً ذكياً ومتكامل العناصر، بحيث يصعب تناوله نقدياً، أو تجزيئه. إنه عمل يتفق الجميع على الإعجاب به، بجرأته السياسية، بمسه الصادق لهموم الشارع واستخدامه تلك الصورة غير المباشرة لنقلها. إنّها مسرحية عرض، كتبها رضا كبريت بنَفَسِ الممثل الذي خبر إمكانية المنصة وخبر هموم الشارع السياسية. ولولا العثرات العابرة في تمازج الرمز بالواقع، وفي تشابك الخيوط أكثر مما يجب، لقلنا إنَّ النص جيد. ولكنها

عثرات طبيعية في النص الأول، الذي يظل خامة ممتازة لعمل مسرحي، وعملاً فيه كثير من الأبعاد الرمزية الذكية. إن الستارة عبارة عن «كوميديا سوداء» بالمعنى الحقيقي للكلمة، وهي بحد ذاتها تجربة جديدة وواعدة تنطلق في بحثها من مسرح فقير وصادق لا ينقصه براعة التوصيل، وإنما ينقصه عمق التوصيل.

لا يتميز «الستارة» كعرض بأية تقنية خاصة لافتة للنظر. لكن المسرحية استطاعت بفطريتها أن توصل الكلمة إلى الناس، واستطاع الإخراج أن يحافظ على إيقاع متناسب هو أهم ما في العرض، وعلى عفوية ساعدت النص على أن يأخذ شكلاً مقنعاً. كما لعبت الإضاءة التي صممها رمضان جعفر دوراً جمالياً وفكرياً أضفى كثيراً من التركيز على الإحساس الفضفاض بتداخل المسرح مع الواقع الاجتماعي والسياسي الخارجي.

«الستارة» مسرحية ذكية، جريئة وجميلة، ليس فيها ما يقف الإنسان طويلاً عنده من النواحي الفنية، بل تكاد بعض انتقاداتها السياسية لا تخرج عن الدغدغة الساخرة، وإن كانت تصل غالباً إلى الشحن والتوعية والإثارة، (خصوصاً في فصلها الثاني). إنها مسرحية ساخرة سوداء، نالت نجاحاً جماهيرياً لامعاً في بداية المهرجان، وحبذا لو عرضت أكثر من عرضين فيه.

وقد لمع من ممثليها كل من على رضا كبريت (المحكوم)، إلين ثابت (الزوجة) وفؤاد حجيج (المدعي العام). وكم نتمنى لو تتوصل هذه المجموعة من الفنانين إلى أعمال أكثر فنية تستطيع أن تقول ما قالت بنفس الجرأة وبمقدرة أكثر فناً وأصالة، تضيف لمسة الثقافة والفكر على جوهر الموهبة المتوفر لدى الفرقة، ولا ينحصر دافعها في مجرد النجاح والتجاوب الجماهيري. تلك هي كلمتنا قبل أن نسدل الستارة.

* * *

الهيئة العامة السورية للكتاب

المسرح العراقي

الهيئة العامة السورية للكتاب

الهيئة العامة السورية للكتاب

عادل كاظم

« طوفان » المسرح العراقي

(الفرقة القومية – بغداد - العراق)

سبق لفرقة التمثيل القومية العراقية أن قدمت في مهرجان دمشق الثالث مسرحية «الحصار»، فقابلها النقاد والمسرحيون يومها بعدم الرضى، وذلك لاتخاذها طابع المباشرة والمبالغة والخطابة نصاً وأداء. ولكن المسرح العراقي فاجأنا بعرض جاد وجيد يدعو إلى الاحترام عندما قدم مسرحية «الطوفان»، من تأليف عادل كاظم وإخراج إبراهيم جلال.

تتخذ مسرحية «الطوفان» من الصراع بين الخير والشر عموداً فقرياً لها، بينما تستلهم من شخصيات ملحمة غلغامش الشهيرة محاور ترتكز عليها، لتقدم تراجيديا شعائرية الطابع، تفرد ظلالها بشكل واضح تماماً على الواقع المعاصر على المستويين السياسي والديني خصوصاً، وتتصدى لمعالجتهما من خلال مواقف أبطالها الوجودية. لا تربط أحداث المسرحية بملحمة غلغامش سوى خيوط واهية جداً، فبينما تبحث الملحمة عن سر الخلود في تساؤل غلغامش الفلسفي المعذب أمام ظلمة الموت، التي تفتح شدقيها لتبتلع أنكيدو صديقه الحميم، يعرض لنا عادل كاظم هنا في (غلغامش) شخصية سلطوية مستغلة وقاسية أشبه ما تكون بكاليغولا في قوته وجبروته. لقد أصبح غلغامش رمزاً لنصف إله، يتخذ من ألوهيته سلطة ديكتاتورية يحكم بها، ويُغرق في أوهام معابدها بؤس الشعب وفاقته. من جهة أخرى، يتخذ راع على صورة المسيح النقيض الخير لسلطة الكهنوت الوثني المستغلة هذه، ويجابه ظلمها. كما يتمكن الخير في لحظات المواجهة من قهر

شكوك التائهين، فيغزو قلب (آنام) كبير الكهنة، ويحوله عن ذلك التساؤل الفلسفي السالب حول حقيقة الوجود إلى الاعتراف بأن تلك الحقيقة لا تتأتى إلاّ عندما يحقق الإنسان نفسه: «الراعي - إني أصنع حياتي بنفسي.» هذا الموقف البطولي للإنسان في مواجهة حتمية قدره والسلطة المهيمنة عليه يذكرنا بأورست في «الذباب» لسارتر وهو يتحدى زيوس مؤكداً أن ماهية الإنسان هي في وجوده نفسه، وأنها لا تتجلى إلا من خلال معاناة تجربة هذا الوجود. لا يجد غلغامش بداً من قتل (آنام) كاهنه الأكبر كالشاة الضائعة عن القطيع، ولكن أمه (ننسون) تكشف النقاب عن حقيقة خفية مرعبة هي أن القتيل هو والد القاتل، وأن غلغامش قد وقع في إثم اغتيال أبيه. هكذا، تتزايد ملامح الموقف التراجيدي توتراً، ممتدة على سطح ذروتها في خبر انتحار الملكة بالسمِّ حزناً منها على حبيبها الراحل، بينما يلقى القبض على الراعي محرض الشعب ويؤتى به لمواجهة غلغامش الوحيد. يدور بين الضدين صراع الإرادة: الراعي الذي لا يخاف، وغلغامش الذي لا يخضع. إنه صراع الندِّ للندِّ.. والسيف للسيف. ويظل غلغامش أسير انحداره الجنوني نحو الهاوية الدموية، تماماً كماكبث، فيقتل الراعي، ولكن طوفان الشعب الذي نورته أفكار الراعي لا يمهله كثيراً، فيجتاح أبراج معبده مهدداً متوعداً، إذ ذاك لا يجد مناصاً من غرس الخنجر في صدره منتحراً، كما فعل هتلر يوم سقوط إمبراطورية أحلامه.

تركز معظم النقاش الذي دار حول «الطوفان» في تحول الكاهن آنام ومدى ما يعنيه ذلك من أمل في تحول الطبقة المستغلة عن استغلالها بدافع العاطفة النبيلة وحدها، وهو أمل يخالف الواقع مثلما يخالف مسار الحل الثوري الذي وضعه عادل كاظم نهايةً لمسرحيته. لكن بعضهم وجد أن معاصرة المسرحية وموقفها السياسي يتوهان في ضباب من المحاولات غير المجدية لصياغة تراجيديا كلاسيكية قديمة الطراز.

لقد طرح بشكل واسع مؤخراً اهتمام غير عادي بتأويل المسرح والفنون عموماً تأويلات سياسية. وقد زاد هذا الاتجاه ترسخاً تكاثر عروض المسرح

السياسي المباشر. ورغم أن السياسة هي عصب الفنون وجزء لا يتجزأ من أعماقها وخلفياتها، إلا أن الانطلاق من السياسة إلى الفن، بمعنى قولبة الأفكار الجاهزة في صياغة معينة، أمر يعكس تطور التجربة الفنية ويشوهها، لأن الانطلاق الصحيح يكون من الصياغة الفنية إلى مدلولاتها الواقعية، ومن الرمز إلى المرموز إليه، ومن الحقيقة الإنسانية للشخصيات الدرامية إلى ما يمكن أن توحي به من تفسيرات، ومن الرؤيا إلى الواقع. الفن ليس تسجيلياً بالضرورة، والنظرة الوثائقية له قد لا تصل بالناقد المتجرد إلى أعماقه بموضوعية. لذلك، لا بد من النظر إلى الأمور أولاً على ضوء المعالجة التي تطرحها بنفسها، وليس من خارجها. من هذا المنطلق، أجد أن شخصيات «الطوفان» ترسم البعدين الشخصي والرمزي وتوازن بينهما بقدر المستطاع. ولو تغلب أحدهما على الآخر، لسقطت المسرحية. لذا، فإن تراجع آنام الكاهن وتوبته ما كان إلا شرخاً في الشخصية يهزها ويكاد يدمرها، وليس نقاء مفاجئاً يثير الدهشة، كما إنّ عادل كاظم قد مهد له في حيرة آنام الفكرية وتأمله في معنى وجوده.

إنَّ آنام هنا إنسان قبل أن يكون كاهناً، وهو شخصية تراجيدية قبل أن يكون رمزاً، لذلك أعتقد أن عادل كاظم لا يسقط في تيه الشكل، وإنما ينطلق منه إلى تحليل صادق وعميق لموقف صراع وجودي تطرح فيه تساؤلات شاملة حول القوة والألوهية والحب والموت، وهو يقدم ذلك من خلال رؤية شعرية وإنسانية شاملة تتسم بالعمق والكثافة. أما بالنسبة للإخراج، فقد استطاع إبراهيم جلال عبر إخراج متقن يتصف بالتكوينات الجمالية، وهي تدل في الوقت نفسه على تفهم عميق لروح النص وتفسيره تفسيراً تقدمياً وإنسانياً دون أن يسقط في هوة المباشرة، بل أنقذ المسرحية منها. استطاع المخرج، إذن، أن يقدم من النص عرضاً جميلاً، يزيده قيمة ويبعث فيه أنه استلهم من طقسية المسرح الشيء الكثير. كان العرض يدور تحت إضاءة ملونة خافتة تلقي ظلالاً مبهمة متضادة على وجوه وأشكال يغلب عليها لون الدم الأحمر، بينما الخلفية شاشة مضاءة بلون أزرق. يبدو أنَّ إبراهيم جلال جمع في هذا العرض زهوة خبراته الطويلة السابقة، بدءاً من

علاقته بشكسبير والشكل الكلاسيكي للمسرح، حتى تجربته الطويلة مع برشت، حيث كان موضوع أطروحته هو: «كيف حل تغريب برشت محل تطهير أرسطو» إبان دراسته في الولايات المتحدة الأمريكية، وأيضاً أضاف إلى ذلك التركيب الجمالي لعرضه المشابه في ضبط ودقة عناصره التأثيرية روح السينما التي درسها لمدة عامين في إيطاليا. أما من حيث المضمون، فقد أغنى الإخراج نص عادل كاظم عندما جعل المخرج المسرح مستويين أعلى وأسفل: الأعلى للكهنة ورجال السلطة والأسفل للشعب البائس، كما مد جسرين إلى المستوى الأعلى الذي يمثل المعبد، جعل الأيمن منهما لرجال السلطة والكهنوت والأيسر لأبناء الشعب مستخدماً، نفس المستوى الأعلى في رسمه للحركة على نفس الاعتبار حسب تطور الخط الدرامي للمسرحية ونمو الشخصيات. عندما يجد آنام ذاته يتجه فوراً نحو الجسر الأيسر ويجلس عليه في تصميم والتزام بموقف الشعب.. موقف اليسار. هكذا، يضع إبراهيم جلال حدود الفارق واضحة بين اليمين واليسار، فلا يعود من اتجه إلى اليسار باتجاه اليمين إلا ليقتل.. ضحية لنقاء موقفه الوجودي ونبله، كما يجتاح طوفان الشعب المستوى الأعلى في النهاية من جميع الاتجاهات. لقد أتى جمال هذا العرض المسرحي العراقي من استلهامه لروح الشعائر الدينية القديمة في منطقة الفرات، ومحاولة تقديم أسلوب أدائي يعتمد على الإيماء والحدة في الحركة. وقد حافظ جلال طيلة العرض على روح الطقس في رسمه للحركة المسرحية بتوازن تام، وضبط إيقاع العرض وتناغم طبقات الإلقاء حتى لتشبه الترتيل أحياناً، وصولاً إلى المشاهد الإيمائية الصامتة، بل حاول المخرج أن يغرس أسلوباً أدائياً جديداً في ممثليه صوتاً وحركة، ولكن هذا لم ينجح إلا قليلاً. لم يكن مستوى الأداء التمثيلي ليحقق الاحتفال الطقسي التراجيدي الذي كان إبراهيم جلال يطمح إليه من خلال المزج بين كلاسيكية المسرح وروح التجربة الشرقية المتميزة، فقد تعثر الأداء وأتى في كثير من الأحيان غير نظيف إلقائياً، بحيث بدا تفاوت القدرات والأساليب واضحاً، تماماً كضياع التدريب المنهجي على فن التمثيل. كان الممثل الذي كاد أن يقف وحيداً في تجاوبه مع

أسلوب العرض ورغبات المخرج هو فاروق فياض في دور غلغامش. إنه الوحيد الذي تمثل طريقة الأداء الغربية، وسيطر على المنصة بطاقات صوته وجسده الكبيرة، واستخدم كل قدراته الحركية والإيمائية ليعطينا حضوراً ثابتاً وقوياً على المسرح تتدفق عبره مشاعر الغضب والعنف والفلسفة في براعة تثير الإعجاب. يأتي بعده كل من فاطمة الربيعي في دور ننسون، وبدري حسون فريد في دور آنام.

لكن أصالة العرض المسرحي تنوء قليلاً تحت أثقال الإغراق في الشكلية المفتعلة للعرض، عندما يجمد المخرج قدراته في أطر ضيقة، فيبدو جلياً أننا لا نشاهد طقساً حقيقياً أو احتفالاً شعائرياً، وإنما محاكاة لذلك، محاطة بكثير من الزخارف والألوان. مع هذا، يظل إخراج إبراهيم جلال أكثر عناصر المسرح تميزاً وقوة، يأتي بعده النص، وعلى مسافة منهما التمثيل، إذا استثنينا فاروق فياض وعناصر أخرى قليلة جداً. لا بد أن ننوه أخيراً إلى روعة تصميم الإضاءة التي وضعها قاسم محمد، وبجودة الموسيقا التأثيرية الغربية التي أضفت على العرض طابعاً مثيراً.

أخيراً، يجدر بنا أن نسجل للمسرح العراقي تحقيقه هذا العام خطوةً مبشرة تعد بمستقبل مسرحي جيد، محترف في عناصره، لا ينقصه سوى خلق «كادر» من الممثلين، وتطوير تجربته نحو مزيد من العفوية والإبداع ليشق طريقاً خاصةً تجمع بين التراث والمعاصرة.

* * *

الهيئة العامة السورية للكتاب

قاسم محمد

«أنا ضمير المتكلم»

(المسرح الحديث - بغداد - العراق)

الفارق بين النظرية والتطبيق فارق كبير في عالم المسرح. لا أعني بالتطبيق قدرة المخرج والعناصر على تنفيذ العمل المسرحي بإتقان فحسب، وإنما حسن اختيارهم لمكان وزمان ما يقدمونه. من هذا المفهوم، كان اختيار المخرج العراقي قاسم محمد لأسلوب عرضه «أنا ضمير المتكلم الذي التحم بفعل الماضي الناقص» اختياراً يطمح إلى جسر النظرية فوق هوة التطبيق.

تعتمد «أنا ضمير المتكلم» على مونتاج لبعض أشعار درويش والقاسم وزياد وبرشت وفايس، صيغت بشكل عرض تسجيلي عن تاريخ القضية الفلسطينية منذ عام ١٩٤٨ وحتى اليوم، في محاولة كي تتمحور الأشعار حول عاشق رومانسي وحبيبة منتهكة تطالب – كالوطن – بالثأر والثورة.

نحن أمام عرض لا يطلب المخرج فيه تعاطفنا، بل يخاطب عقولنا عامداً متعمداً، بحيث نتساءل مرغمين: هل يضيف إلينا هذا العرض شيئاً من الإقناع أو الفهم لإبعاد القضية الفلسطينية؟ لا أعتقد. إذن، فهو عرض موجه ومباشر لجمهور لا يعرف القضية.. لجمهور أجنبي ربما.

قاسم محمد مخرج تخرج عام ١٩٦٨ من الاتحاد السوفييتي، ويستطيع من يتعرف إليه أو يرى عرضه أن يكتشف فيه دقة تكنيكية وإتقاناً فنياً عاليين، لكن القضية هنا تتعلق بمدى قدرة مسرح (البلاكات) أو «الدعاية التسجيلية» من التأثير

فينا نحن أبناء القضية، ومدى ملاءمة ما اختاره قاسم محمد كمعد للنص من قصائد رومانسية عذبة لشعراء المقاومة ليحولها عن طبيعتها إلى مخاطبة العقل، كما أراد في طرحه الفني والشكلي، ملتزماً إلى حد كبير بأسلوب برشت وميرهولد، دون أن يسيطر تماماً على الأداء الميلودرامي المباشر عند ممثليه. أظن أن هذا واجهة للتناقض الأساسي بين رومانسية تلك القصائد، التي ألف منها بنية العمل، وبين الشكل المسرحي، الذي وظفها فيه.

لا شك أن تجربة «المسرح الفني الحديث» من بغداد، على وجه العموم، تجربة تستحق كل الاحترام والتقدير لالتزامها بالجدية والمثابرة مضموناً وشكلاً، ولحرصها على معالجة ما يمس أوجاع هذه الأمة ويتصدى لقضاياها في إطار من الروح التقدمية الواعية. لكن الفارق يظل بين النظرية والتطبيق، بين الدراسة الأكاديمية وبين اكتشاف ما هو المناسب على مستوى الشكل، لأن الشكل هو الأمر الأكثر أهمية في عرضٍ المخرج فيه وحده هو المسؤول الأول والأخير، معداً ومنفذاً وممثلاً، مثل عرضي الطيب الصديقي (من المغرب) وقاسم محمد (من العراق).

لقد نفذت تجربة المسرح التسجيلي بدقة من حيث الإخراج، لكنها بمجملها طفولية. قد تكون أكثر نظافة من عرض «النار والزيتون»، الذي شاهدناه في عام مضى من إخراج سعد أردش، لأنها اعتمدت البساطة في كل شيء: في الديكور المتألف من أسلاك شائكة في واجهة المسرح بدل الستارة، وفي المقاعد الخشبية التي استخدمت لأغراض مسرحية شتى في مشاهد الصلب والاستشهاد والاغتصاب، وفي الإنارة البيضاء والمتوزعة بحيث تركز انتباهك على الجهة الهامة من المسرح، وعلى الممثل الأهم في المجموعة.

لكن عرض «أنا ضمير المتكلم» يظل بعيداً عن القلب، ومتسماً بمسحة من الجمود، هذا إذا تناسينا مباشرته الوعظية، واعتبرناها جزءاً من الطرح الشكلي نفسه. بل حتى النص نفسه لم يكن مقنعاً تماماً في اختيار الأبيات الشعرية وتوظيفها في غير مضامينها الأصلية، (مثل قصائد /ريتا والبندقية/ و/أبي/

و/القتيل رقم ١٨/ لدرويش)، وهي أشعار معروفة يؤثر عدم توظيفها بشكل جيد ومناسب على العمل ككل تأثيراً سلبياً. زاد هذا التأثير سلبية طريقة الأداء، باستثناء الراوي والضابط الإسرائيلي، والى حد ما الفتيات، أي روميو يوسف، كريم عواد، زينب وناهدة الرماح.

إن الدعوة إلى خلق تأثير فكري عند المتفرج بدأت تهتز في واقع المسرح العالمي الحديث، وتتخذ سبلاً عديدة للخلاص من وهدة الملل والخطابة عن طريق الغناء والرقص ووسائل المسرح الشامل أحياناً، أو عن طريق دمج المتفرج فيما يدور أمامه على المنصة عن طريق الارتجال وأساليب المسرح الحي. لعل السبب في كل هذا يعود إلى اكتشاف المسرحيين، (ومنهم برشت نفسه في مسرحياته الأخيرة الهامة، مثل «الإنسان الطيب» و«دائرة الطباشير»، في اعتماده الحكاية والأسطورة وأشكال المسرح الصيني)، أنَّ استثاره العقل لا تكون خلال العرض نفسه، وإنما في أعقابه، وأن العرض الحقيقي الذي يجعلك تفكر هو العرض الذي يدهشك بجدتّه واستفزازه. هكذا فعل الطيب الصديقي بأسلوبه، ورفيق الصبان بأسلوبه هو الآخر، وجلال خوري وإبراهيم جلال وغيرهم، كل بأسلوبه.

من هذا المنطلق، أعتقد أن علينا أن نسجل احترامنا للتجربة الجديدة الجادة، في الوقت الذي نسجل فيه عدم تعاطفنا مع عرض «أنا ضمير المتكلم» لفرقة «المسرح الفني الحديث» من بغداد، على الرغم من نواياه الطيبة ومضمونه الجيد.

* * *

الهيئة العامة السورية للكتاب

المسرح المغربي

الهيئة العامة السورية للكتاب

الهيئة العامة السورية للكتاب

أحمد الطيب العلج

«السـعد»
بين الفن والشعوذة
(المسرح القومي – دمشق - سورية)

«السعد» ملهاة من طراز تهريجي Farce ، كتبها مسرحي مغربي معروف هو أحمد الطيب العلج، وقدمها «مسرح دمشق القومي» من إخراج أسعد فضة. هذه الملهاة الشعبية تحمل - رغم ما تحويه من تهريج يعتمد على روح النوادر العربية المستمدة من ألف ليلة وليلة وحكايا جحا والمقامات - نفساً تقدمياً إلى حد جعل تقديمها متعذراً على بعض المسارح العربية الأخرى.

• عم تدور «السعد»؟

الفقيه (عصفور) رجل مفلس كسول تحثه زوجته (جرادة) على البحث عن سعده، ولأن السعد يكمن، كما تقول: «في الإقدام وليس في الإحجام،» يذهب عصفور إلى مدينة السعود، حيث يكتشف بعض مظاهر الدجل في الحياة، وأن لكل إنسان سعداً يتبعه كظله، وأن سعد الثري قويٌّ يسلب سعود الآخرين حظوظها، تماماً كما في الحياة الدنيا. ويبدو أن الفقيه يلتقي بسعده، إذ يتمكن بواسطة صدفة من العثور على عقد ابنة الباشا الضائع، فيدخل القصر كحكيم عظيم، ويتخلص من حيل ومكائد حساده من الحاشية، ويفوز مرة تلو أخرى بثقة الباشا وبنعمه التي يغدقها عليه. لكن أموال بيت المال تسرق، ويكلف عصفور بإعادتها، فيطلب أن يحل محل الباشا أربعين يوماً يكون فيها الآمر الناهي. تستجاب رغبته، فيقضي أيامه في أكل وشرب ولهو بصحبة جارية فاتنةٍ أهديت إليه.

لكن الفقيه عصفور ينقلب (في زلة شبه تراجيدية) إلى طاغية، فينكر زوجته ويهمل كل شيء ليغرق في ملذات الدنيا، ناسياً الفاقة والجوع والمرأة التي دفعته إلى العمل. أخيراً، يكتشف عصفور أن زلته مهلكة، وأن الدنيا ليست مجرد «حرب لا يسود فيها إلا القوي الغالب،» بل هي موطن الحب والأمل أيضاً: وما فائدة الحب إذا لم يوح بالسعادة ويبعث على الأمل؟ «بل الحب هو السعادة في عمق تعريفها.» هكذا، يقرر عصفور أن يكاشف الباشا بالحقيقة، رغم الأموال التي أعادها اللصوص خشية منه، فيصرخ بالسعد الذي لا يفتأ يلاحقه: «أريد أن يكون لي ساعد قوي وليذهب السعد.. هذا الوهم الخرافي إلى الجحيم.» إنه يكتشف في تلك اللحظة المتألقة أشياء كثيرة دفعة واحدة: فالخليفة هو زعيم اللصوص، وروحه هي نفسها رغم ما بدلته من ثياب، والانحناءة ليعبر الباب الواطئ في بيته الحقير ظلت انحناءة أمام سلطان سعادته. إن المجد مؤقت وزائل، والنعم التي يأتي بها الدجل يأخذها في لحظة. ورغم أن تلك المكاشفة تكلفه الإطاحة برأسه، فهو يذهب راضياً بما فعل، تاركاً رسالة الاستمرار للآخرين.. للشعب الذي يتجمع في كتلة واحدة متراصة تؤكد وجوده وقضيته. هكذا، تتحول الملهاة إلى مأساة.

- **محاولة لبعث تراث الكدية الشعبي:**

إن أبرز ما تحمله هذه المسرحية المغربية هو محاولتها إعادة خلق التراث الشعبي في أعمال معاصرة المضمون. إن نجاحها أقل من المطلوب بعد، ولكن مجرد التفاتها إلى هذا التراث أمر جدير بالتقدير. إنها نص لا يمكن اعتباره أكثر من أداة لإبداع الممثل. كانت فرصة الإبداع والتجويد موجودة، ولكني أخشى ألا تكون فرقة «مسرح دمشق القومي» قد استغلتها جيداً، رغم ملاءمة الدور جداً للممثل الكوميدي المعروف عبد اللطيف فتحي، حتى ليشعر خلال قراءته بأنه ما كتب إلا له. يذكرنا الفقيه (عصفور)، بفقره وظرفه وشعوذته، بإبطال الكدية المشهورين عند العرب، وبأبطال المقامات من الصعاليك ذوي الدهاء والبراعة. يقول مصطفى ابن عبد الله حاجي خليفة في كتابه «كشف الظنون عن أسامي

الكتب والفنون» إن الكدية هي: «علم يعرف به طريق الاحتيال في جلب المنافع وتحصيل الأموال، والذي يباشرها يَتَزَيا في كل بلدة بزي يناسب تلك البلدة، ويحفز أهلها إلى الثقة بأصحاب ذلك الزي، فتارة يختارون زي الفقهاء، وتارة يختارون زي الوعاظ، وتارة يختارون زي الأشراف، إلى غير ذلك.» إن تكنيك المسرحية، بحد ذاته وعلى بساطته، يعقد اتصالاً وثيقاً مع حكايات التراث السردية ذات البناء الأفقي، وليس الهرمي أو المركب. لكن الكدية تعبر عن ثورة مكبوتة.. ثورة مبتسرة.. ثورة سلبية وفردية تأخذ طريق خداع الأغنياء والضحك على لحاهم ونهب أموالهم منهم، وهي لهذا السبب تعبير مموه عن رغبة ملحة من رغبات الطبقات المسحوقة من الشعب.

لا أدري لماذا زج الطيب العلج مشهد الدجال التقليدي الذي يسخر من عامة الناس؟ وأيضاً لا أفهم سر هذا التحول الذي أخَّل بتركيب الملهاة فجعلها مأساة في النهاية، لا في التأثير فحسب، وإنما في البناء؟

تحوي المسرحية ضمناً عديداً من التلميحات الثورية ضد اضطهاد نموذج السلطة الرجعية، ممثلاً في الباشا الذي تتلاعب أهواؤه ومصالحه بجميع ما في البلاد، وسيف الجلاد المخيف ينتظر كل هفوة أو زلة. إن الفقيه عصفور يتحايل ببراعة ليظفر بالنعم من خلال هذا الظلم، ولا يلاحظ حتى النهاية الحفرة التي يتردى فيها. أهو، يا ترى، حلم طبقة؟ أم هو صراع لتأكيد ضرورة الثورة؟ إن نص المسرحية يحاول أن يقول ذلك، ولكن العرض لم يقله. ضمن هذه الإيجابية في المضمون، نجد سلبيات عديدة مثل تزيين لعبة الحظ وتأكيدها. كان من الأفضل لو تخلى الحظ عن عصفور مرة، وتم اكتشاف عبثيته من خلال ذلك. إنّ أخطر ما تطرحه المسرحية هو فكرة المصلحة الفردية، (وهو أمر تحاول أن تدينه في النهاية بسرعة)، فالدنيا - تماماً كما في مسرحيات نجيب الريحاني والمسرح التجاري العربي، مومس تحتاج لمن يخادعها – وهذه الكلمات ليست كلمات المشعوذ الدجال فقط، وإنما ما تتضمنه المسرحية ككل وتؤكده من خلال

مفهوم السعد المجسم الذي يتابع أفعالنا ويوجهها، كما يمكن أن يفهم، ورغم أن الفكرة عند المؤلف نفسه مرفوضة. بهذا يقع العرض في التناقض، ويخفض من مستوى النص. كان السعد مبرراً زائفاً للانسلاخ الطبقي.

- **الإخراج والتمثيل:**

ينتهج أسعد فضة منذ سنوات مبدأ ذكياً في انتقاء المسرحيات، فهو من «عرس الدم» إلى «التنين» إلى «الملك العاري»، وصولاً إلى «السعد»، يسعى لحل المشكلة القائمة في انفصام المسرح عن الجمهور، أو على وجه التحديد انفصام الجمهور عن عروض «مسرح دمشق القومي» الجادة. تلك الهوة بين الثقافة وبين الناس، تلك الهوة التي تجعل الجمهور يقبل على فيلم هندي أو على مسرحية تجارية، ويتجاهل فيلماً طليعياً أو عرضاً جاداً، هي العدو الأساسي أمام تقدم وازدهار الفن في بلدنا، إذ أن المسألة ترتبط بوصول رسالة هذا الفن الراقي من جهة، وبتحصيل إمكانية مادية تكفل استمراره ونموه من جهة أخرى. من هنا، نفهم العلاقة بين عبد اللطيف فتحي وبين القومي، حيث بدأ في «ترويض الشرسة»، وانتهى في عملين لأسعد فضة ذكرناهما قبل قليل، في محاولة لردم الهوة بجلب الجمهور إلى كوميديا أكثر رقياً والتزاماً. الحل ليس شاملاً، لكنه جيد وبارع. إنه لبنة في بناء الحل الشامل، ولكن مادام الأمر هكذا.. لماذا ثم لماذا نجد في «السعد» النقائص التالية؟

- عدم تعميق المفهوم السياسي، لا بشكل عام، ولا ضمن الأداء الإفرادي، مع أن هدف المسرحية الأساسي هو نقد للانضواء تحت ظل سلطة رجعية.
- قطف المسرحية قبل أن تنضج، مما أدى إلى عدم إتقان الممثلين حفظ أدوارهم، وإعادة الملقن بعد أن غاب عن مسرحنا الجاد سنين طويلة، وبشكل يسمع معه صوته حتى منتصف الصالة.
- لقد أدى سلق المسرحية إلى أن عبد اللطيف فتحي وبعض كبار الممثلين الآخرين كانوا يلعبون بخبراتهم السابقة الطويلة على خشبة المسرح، وليس

بتجسيدهم الحقيقي الخلاق لأدوارهم، رغم أن الفرصة كانت متاحة في هذا النص بالذات لعبد اللطيف فتحي كي يبرز مواهبه إلى أقصى امتدادها.

- هناك عدم ترابط بين الديكور وبين الأزياء - وهذا موجود حتى داخل كل منهما على حدة - وكأن كل شخص كان يعمل لوحده، دون تناسق ووحدة ذوق في الألوان، وحتى في تنفيذ الديكور بين القصر والجوانب المحيطة به.

رغم هذه العيوب، فقد كان جهد أسعد فضة في إخراج هذه المسرحية واضحاً، حيث بلغت تشكيلات الحركة المسرحية أوج جمالها وإتقانها في بداية ونهاية الفصل الثاني، وحيث كان أداء الممثلين متناغماً. كانت الإضاءة جيدة، مع أن شعوراً قوياً راودني بأنها كان يمكن أن تلعب دوراً أهم بكثير لو اختمرت المسرحية أكثر. كما حققت الموسيقا التي وضعها سهيل عرفة التأثير الدرامي وزادته، وقد كان إيقاعها الشرقي غنياً وأصيلاً، وأتت في مواقع مناسبة. ولكن، بسبب نقص تجهيزات الصوت وضعف المسرح نفسه، أتت الأغنيات مفتعلة بشكل يجعلك تميز مباشرة بين الكلام على المسرح والتسجيل. كان من الأفضل لو سجلت الموسيقا فقط، وأديت الأغاني بشكل حي كل ليلة على الخشبة نفسها. لكن المخرج بحث عن الطريقة الأسهل. برز بين الممثلين كل من منى واصف في دور الزوجة (جرادة)، شفيق المنفلوطي في دور (الحكيم قنديل). أما عبد اللطيف فتحي فلعب دوره مستنداً إلى أمجاده، وهي أمجاد كافية لأن يضحك ويمتع، متحركاً بحيث يشعرك أنّك أمام ممثل كبير، ويشعرك أيضاً إنّه يملك أن يفعل أكثر في هذه الفرصة التي كان من شأنها أن تساعد عبد اللطيف فتحي كما تساعد المسرح القومي على استعادة مجد الشباب. إجمالا، ليس هناك مستوى هابط في التمثيل، ولكن – بالمقابل - ليس هناك كثير من الإبداع التمثيلي أيضاً. إنّ ما يصنع الأداء فعلاً في «السعد» هو الحركة المسرحية، والفضل فيها يعود بالطبع إلى المخرج أسعد فضة. أتمنى أن يكون هناك لقاء أكثر نضجاً في نص محلي بين فتحي وفضة في المستقبل، لأن عبد اللطيف فتحي هو من أشد رجال المسرح إخلاصاً، وهو طاقة تمثيلية يجب أن تعاد، ولكن إلى مكانها الصحيح.

يحمل ديكور المسرحية الذي صممه الفنان خزيمة علواني كثيراً من الإيحاءات والرموز الموحية بجو المسرحية الشرقي. ولكن الديكور برغم جماله من الناحية التشكيلية والشكلية – حيث كان القصر موحياً بفم وحش مكشر عن أنيابه – كان تجريدياً جداً، مما لا يتناسب مع النص إذا أخذناه بمفهومه الشكلي البسيط، ولا مع الإشارة فقط إلى «الخط الاجتماعي والخط السياسي،» كما أراد أسعد فضة أن يفعل متهرباً من طرح تفسير جريء. هناك تفاوت بين التنفيذ الجيد للمساحة الرئيسية في الديكور وهي القصر، وبين تنفيذ بيت الفقيه ومكان الحكيم قنديل. كنت أفضل لهذه المسرحية ديكوراً أكثر شعبية وبساطة، وليس من الضروري أبداً أن يكون حديثاً أو تجريدياً لمجرد أن النص يطرح بعض أفكار تقدمية. أتاح هذا الديكور، على أية حال، للمجموعة الكبيرة من الممثلين حرية الحركة بسهولة كبيرة، وزاد من اتساع المسرح والانتقال من جو إلى آخر عن طريق الإضاءة، وهي أمور كافية لجعله مقنعاً ومقبولاً، بالإضافة إلى قيمته الجمالية.

هناك محاولة جديرة بالاهتمام هي اعتماد كثير من مسرحيات المغرب على الأشكال المسرحية القديمة، مثل خيال الظل، الكراكوز والرقص الشعبي التعبيري. ومع أن معالجة دور السعد لم تكن موفقة في هذا العرض، لأنه كان ممكناً أن تحمل أكثر من مجرد شكلها، (وإن كان متألقاً مغرياً ملوناً بقناع مشرق الألوان)، فقد استغل مفهوماً يقترب من خيال الظل، ربما يصبح أكثر نمواً وإثارة في عروض أخرى.

ظل الاستعجال وعدم توحيد وملاءمة الطاقات الفنية مع بعضها سبباً يجعلنا نتساءل داخل أنفسنا: هل يقدم مسرح دمشق القومي لنا فناً رفيعاً أم شعوذة سببها ارتجال العمل قبل أوان نضجه؟

* * *

حليب الضيوف

(مسرح الشعب – حلب - سورية)

أمامنا مسرحية لا بد أن نبدأ في تقييمها من نقطة الصفر. لقد اختلفت حولها الآراء وتناقضت، متراوحة بين الإعجاب التام وبين اعتبارها فشلاً ذريعاً. لكن هذا بالضبط هو ما يجعلنا نؤمن بأهميتها وجودتها وجدتها. فما هو الجديد الذي أضفاه المخرج فواز الساجر في ثاني أعماله على فرقة «مسرح الشعب» من حلب؟ سنحاول دراسة كيف تعامل المخرج مع النص والممثلين حتى قدم شيئاً جديداً على مستوى القطر، شيئاً تجريبياً على مستوى منهج التدريب، وإلى حد ما على مستوى العرض، ومع ذلك فقد ظل محتفظاً بجزء كبير من القدرات العرضية التي نتوقع لها أن تتزايد باضطراد بعد عدد قليل من المسرحيات الأخرى بالمنهج نفسه، وذلك عندما تزداد أقدام الممثلين ثباتاً وأصواتهم ليونة، وانفعالهم صدقاً، وأداءهم ارتجالاً.

عن النص:

«حليب الضيوف» مسرحية من أحدث ما كتب المؤلف المغربي المعروف الطيب العلج، وقد شهدنا للكاتب نفسه مسرحية «السعد» التي قدمها مسرحنا القومي، ولاحظنا فيها رشاقة حواره، وبراعة غمزاته، واعتماده على الترميز والإيحاء في أسلوب بجمع بين الحيوية الفائقة وبين العمق الفكري، معالجاً واقعنا الاجتماعي والسياسي معالجة نقدية ذكية.

«حليب الضيوف» مسرحية تعتمد على التجريد، ولكنه تجريد للواقع، وليس تجريداً ذهنياً محضاً. إنها خلق فني للحياة، وليس تصويراً أميناً لشريحة منها.

يعالج الطيب العلج واقعاً عاماً عبر مجموعة من الأشخاص يلعبون صورة للمجتمع في ساحة من الساحات العامة، بعضهم يأخذ سمة التفرد، والآخرون يؤدون دور المجموعة. تعالج المسرحية واقعاً أدى إلى الهزيمة: واقعاً من الكسل وانتظار الهبات دون جهدٍ أو عمل من السادة الأجاويد. وتتالى سلبيات الشخصية العربية، بدءاً من اعتياد الفقر، ومروراً بالرجولة الزائفة والاهتمام بالمظاهر الخارجية والهوس الجنسي والإغضاء عن العمل والتعلق بالخرافة، حتى ترتسم أمامنا صورة مجتمع مريض – ربما مبالغ في مرضه – يعيش على صراعات هامشية حول مباراة في الضامة أو جسد امرأة عابرة، ويتناسى أنّه عن طريق العمل وحده يمكنه أن يغير واقعه وقدراته إلى واقع وقدرات أفضل، فتراه لا يصم أذنيه عن سماع الدعوة إلى العمل فحسب، بل يوظف قواه جاهداً لمنع أي شذوذ في رأي الآخرين عن هذا الموقف المتخلف، مدعوما تارة بالدراويش، وتارة برجل دين دجال، وتارة أخرى بالمرأة مرسولة الأجاويد. الجميع ينتظر الحليب، ولكن الأجاويد يحضرون ولا يأتون معهم إلا بالماء. إنه انتظار الذي لا يأتي، لأن العصر عصر صراع من أجل الحياة، وليس تسوّلاً لها.

ومع ذلك فماذا يمثل (البشير)، ذلك الرجل الغني الذي يدعو الناس للعمل لديه؟ وهل يشير نجاح (أبو زيد)، الرجل الوحيد الذي يعمل ويعود ناجحاً وقوياً، إلى قيمة إيجابية؟ ولماذا ينتهي بائع القفف – وهو نموذج ايجابي – إلى تساويه مع الآخرين في صورة كوميدية قاسية؟ وهل نظرة المؤلف نحو إذلال الرجال على يد النساء تدل على شيء سوى امتهانه للمرأة نفسها، بحيث تصبح قوتها مصدر إهانة للرجل؟

تضع مسرحية العلج أمامنا فكرياً عديداً من التناقضات، تبدأ بالمصالحة أحياناً، وتمر بقتل كل البوادر الإيجابية أحياناً، وتصل إلى نظرة رجعية

للمرأة، ولعلاقات العمل الصحيحة. ربما كان السبب هو تصديها لموضوع الانسلاخ الطبقي الحساس.

إن تجريد النص وتعدد محاور دلالاته، يجعل من الممكن للإخراج أن يخصص في تفسيره أو إنَّ يعمم، متيحاً للمخرج وللممثلين ارتياحاً في خلق العمل، بل أكاد أقول إنَّ الدلالات المتعددة تشير في آن واحد إلى عدة أبعاد: محلي (طبقي)، وعربي (سياسي)، وعالمي (حضاري)، لكنها في النتيجة تحقق صورة شاملة ليس لحدث أو لشخصيات بالمعنى المسرحي المتعارف عليه، وإنما لصورة مجردة تمزج فنياً بين ثرثرة العبث وبين الكوميديا السياسية الشعبية الناقدة وهي تحلل أسباب الهزيمة. بذلك، لا ينجو واحد من شخوص المسرحية من السلبية والخطأ مهما تراوحت مواقفهم ومواقعهم. وبذلك أيضاً، فالمسرحية لا تنجو من أخطاء فكرية تنحرف بها - رغم توافق أسلوبها مع مضمونها - إلى ضعف فني ناجم عن التكرار والتعميم.

عن الإخراج والتمثيل:

لدى فواز الساجر طريقة فريدة في المزج بين منهجين متناقضين والموافقة بينهما، وهما الاتجاه النفسي الكلاسيكي لفن الممثل (ستانسلافسكي)، والاتجاهات التجريبية في العالم كالتغريب والمسرح المرتجل (برشت وميرهولد). من هنا، اعترت أذهان بعض المشاهدين نظرات دهشة دفعتهم للقول إنَّ هذه مسرحية بلا مخرج! الحقيقة إنه من ضمن المنهج الجديد ألاّ يلاحظ المتفرج شخصية المخرج تطل عليه عبر أضواء المنصة، وأن يضع في اعتباره أصلاً أن يترك حرية الحركة الذاتية مطلقة للمثل، وأن يخفف بعض الشيء من تحديد خطوط الحركة بدقة، مراعيا فقط الجو المسرحي وصدق التعبير والإحساس عند الممثل.

تعرضت «حليب الضيوف» إلى وجهات نظر من خارج منهج العمل الفني نفسه، بل أضاعت هذه النظرات فيما أضاعت الاعتراف بقدرة الساجر على إعداد الممثل، وهو أمر لا يمكن أن ننكر نجاحه المذهل فيه.

رغم التجديد، فقد اهتم فواز الساجر اهتماماً كبيراً وأساسياً – كما بدا لي - بالاتصال الوجداني بين الممثلين، باسترخاء توترهم العضلي، وتنمية خيالهم. لكنه، بالتأكيد، لم يلجأ إلى الطريقة السهلة، وهي الاعتماد على فرض حركته الخاصة على حركاتهم، فتراه يحركهم من الداخل دون أن يشعرك بوجوده مع واحد معهم، مضفياً بذلك على أدائهم حيوية وعفوية نادرتين.

إنَّ نظرته الشاملة، البسيطة والواثقة لفن المسرح تشعرنا بتميز تجربته. وهو، رغم هذا الشمول، استطاع أن يجزئ المسرحية إلى وحدات وأهداف صغيرة، محاولا جهده أن يخلق منها حياة فنية على منصة المسرح، وأن يجعل لكل من مشاهدها المتصلة جوه الخاص المؤثر. وما ظنه بعضهم ضعفاً مملاً في البداية، أو جموداً في الفصل الأول، لم يكن إلا إيقاعاً مقصوداً ربط من خلاله المخرج الشكل بالمضمون ليقول لنا إنَّ أحداً لا يفعل شيئاً، بل ليشعرنا بالغثيان من هذا الصمت المقرف. تتكرر لعبة الإيقاع الذكية هذه في خلق الجو المناسب لمشاهد مختلفة بنفس الإتقان، إن كان على مستوى العنف الدرامي الحاد أو على مستوى كوميديا «الفارس» الصارخة. وقد وصل الأمر بالمخرج الساجر إلى أقصى النجاح خلال الفصل الثاني، وذلك عندما أضفى طابع المتعة والمشاركة على العمل. لقد حقق الإخراج مشاهد أخاذة لا تنسى، بل تنطبع على جدران الذاكرة بكل إقناعها وحيويتها وجمالها. قدم فواز الساجر وجهه الجديد كمخرج بجرأة وبساطة، واستطاع أن يصمد رغم بعض نقاط الضعف أحياناً في بناء النص، ورغم عدم خبرة جميع الممثلين بتجربة التوحد مع المنصة، مع بعضهم، ومع المتفرج. جدير

بالذكر أن ننوه إلى الديكور الرائع الذي صممه عبد الرحمن حمود من قطع خيش كبيرة، فأعطى طابعاً محلياً، وجواً يشعرنا بتهاوي المسرح، وامتداداً يصل بين الصالة والمنصة. لكن الموسيقا بدت لي رديئة وغير مناسبة لجو العمل، بينما كانت الإضاءة بسيطة ومقنعة دون بهرجة أو افتعال، وقد أشرف عليها – وهو أمر أؤيده بحماسة – المخرج نفسه.

لن أطيل الحديث عن التمثيل، إذ كان بمجموعه مقبولاً، بل وجيداً جداً بالنسبة لبقية أعمال فرقة «مسرح الشعب»، ولكني أخص بالذكر كلاً من بشار القاضي، علي مدراتي، جوزيف ناشف، عبد الوهاب الجراح، قدير دقاق، إذ بلغت مشاهدهم نجاحاً أدائياً متميزاً دون أن تسوق نفسها خارج العمل. أخيراً، نتساءل: هل نتوقع مفاجآت جديدة من «مسرح الشعب»؟ بل لعل الأصح أن نتساءل: هل يحمل إلينا فواز الساجر مفاجآت جديدة؟ الأمر يتعلق بقدر ما يمنح من فرصة للعطاء قبل كل شيء.

* * *

الهيئة العامة السورية للكتاب

الهيئة العامة السورية للكتاب

تجربة الطيب الصديقي

تحليل وحوار من خلال «مقامات بديع الزمان الهمذاني»

(فرقة الطيب الصديقي - المسرح البلدي - المغرب)

نحن أمام عمل غير عادي.. عمل لا يمكن فيه فصل النص عن التمثيل، أو الإخراج عن الديكور، لأن كل هذه العناصر تنصهر في بوتقة واحدة لتخرج متألقة تألق حد سيف عربي يغوص في صدر تاريخنا لينبثق منه لون بهيج.. وأيضاً كثيراً من الصديد والعفن. نحن أمام عمل يسند كل عنصر فيه العنصر الآخر ليتشكل كل واحد هو: العرض المسرحي. لذلك، فمن العبث أن نتلكأ في محاولة معالجة النص على حدة، إذ إنّ الشكل هو المضمون، وهو الموقف. لكن هذا يخرج عن كون «مقامات بديع الزمان الهمذاني» استعراضاً جمالياً فحسب، كما يمكن أن يفهم خطأ. العمل - رغم عدم تبنيه لخط موحد نام من نقطة باتجاه نقطة - يطرح تساؤلاً هاماً هو: لماذا اختار الصديقي المقامات؟ وماذا يطرح عصر المقامة من علاقة أو إسقاط على واقع الإنسان العربي المعاصر؟

هنا، ليس أمامنا نص، وإنما معالجة مسرحية لعدد من المقامات الهمذانية: (المجاعية – الخمرية – المضيرية.. الخ)، ونحن إمّا أن نقبل فكرة تقديمها أو نرفضها.. إمّا نشعر أن لها علاقة بعصرنا أو لا نشعر. في رأيي، إن المقامات جديرة بالتقديم، وهي تحمل في متنها كثيراً من ملامح اضطراب عصرها لتسقطها على عصرنا.

هــذا الزمـــان مـــشوم كمـــا تـــراه غـــشوم
الحـــق فيـــه ملـــيح والعقـــل عيـــب ولـــوم
والمـــال طيـــف ولكـــن حـــول اللئـــام يحـــوم

لقد قام الصديقي بعمل على مستوى عالمي في وعيه لطريقة الإسقاط الحسية – وليست المركبة – للتراث على جوانب متفرقة من ملامح إنسان العصر، يربطها التمحور حول مشكلتي الدين والسياسة، وبالأخص الأولى منهما، بكل ما يحيط بهما من شعوذة واستغلال في شخصية بطل المقامات الهمذانية الشهير (أبو الفتح الإسكندري). لقد جاءت براعة الصديقي من خلال استخدامه للإيحاء غير المباشر، بدلاً من المجاز الواضح (Allegory)، بينما تبدو معظم الأعمال العربية – الأكثر ترابطاً ووحدة من جهة النص – بدائية فنياً من هذه الناحية. لقد اعتمد الصديقي على الحادثة (Episode)، وليس على الحدث أو الفعل (Action)، مقترباً بذلك من الأشكال الحديثة للمسرح في الوقت الذي يعيد به ذاكرتنا إلى الأصول البدائية الشرقية للمسرح في اليابان والصين ونوادر جحا وكراكوز وتمثيل المشاهد الدينية، وفي اعتماده على أسلوب الحكاية (Parable)، وفي تطويره للتراث القديم وبعثه حياً من خلال رؤيا حادة كالسيف القاطع في سخريتها، مظلمة بقدر ما تثير الضحك في مواقفها، شعبية بقدر ما هي فنية، صممت لتقدم أينما كان ولكل الناس.. في القرى والساحات العامة والشوارع والمسارح على حد سواء. لقد فعل الطيب الصديقي مسرحياً عندما قدم «مقامات بديع الزمان الهمذاني» كما فعل فيلليني سينمائياً عندما أخرج «ساتيريكون»، الذي يعالج مرحلة الانحطاط في الحضارة الرومانية، فأسقط ذلك دون دلالات مباشرة، ودون أن يلبس أبطاله لبوس العصر، على أفول وتدهور الحضارة الحديثة وتردي إنسانها. لم تكن الصياغة جديدة، ولم يردها فيلليني الذي لم يصبح كاتب سيناريو، كما إنَّ صياغة الصديقي النصية ليست بالجديدة، ولم يحاول أن يجعلها كذلك، كما أنّه

لم يسع لأن يصبح مؤلفاً مسرحيّاً. إنها رؤيا مخرج يريد أن يقول شيئاً عبر حكاية شعبية أو حكايا. مهما بلغ من تشتت أسلوب «الحادثة»، فالصديقي يقول هذا الشيء.. ويقوله بكثير من الفن المسرحي الناضج. قد يقترح أحدهم إعادة صياغة هذا التراث، ولكن ألا يعني هذا مناقشة العمل خارج سياق الأطر التي يطرحها؟ لم يفترض الطيب الصديقي هذا ولم يدّعه في «مقامات بديع الزمان الهمذاني»، وهي في أصولها أدبية، وليست مسرحية. لقد شاهدنا عملاً عربياً أصيلاً من طراز المسرح الشامل، فيه من المتعة والإتقان والتجديد الشيء الكثير، لأنه تمثّل المسرح الكلاسيكي جيداً، واستطاع تجاوزه بالتجريب.

يستطيع كل متفحص لتاريخ أدب الكدية أن يلمح ذلك البعد الطبقي والصراع السياسي الدائرين في خلفياته: «وليس ظهور المكدين بالظاهرة الأدبية بقدر ما هو بالظاهرة الاجتماعية. هم، وإنْ برز بينهم من مارس الشعر والنظم، فئة كبيرة فقيرة بائسة اضطرتها ظروف العصر إلى الاستجداء والتسول، فإن لم تصب مغنماً.. فإلى التحايل والابتزاز. ولعل فقر هذه الفئة يبدو جلياً حين نقارنه بغنى وثراء الفئة الأخرى، فئة الكبراء والأمراء. أدب الكدية في العربية، إذن، كان ظاهرة أدبية تعكس ظواهر اجتماعية. وقد ازداد انتشار وأهمية المكدين بازدياد الفقر والحرمان.»[1] هذا بما يخص البعد الاجتماعي/الواقعي لأدب الكدية. لكننا لو نظرنا إلى هذا الأدب نفسه من الناحية الشكلية، لوجدنا صدق وعمق المحاولة التي بذلها الصديقي، فالمقامات هي أصول للرواية والقصة - في الغرب كما في الشرق العربي - ولكن صلتها بالمسرح صلة واهية. مع هذا، أمكن بالفهم المسرحي المعاصر بعثها من جديد. (عيسى بن هشام) هو راوية في أي شارع بأية مدينة عربية، و(أبو الفتح الإسكندري) هو البطل المشعوذ الذي يرقِّص قرداً، يتظاهر بالعمى،

---

(١) د. غسان المالح - أدب الشحاذين - العربي - (العدد ١١٩) - ١٩٦٨.

يلبس مسوح المشايخ، ويتطفل على موائد الأثرياء في أي زمان ومكان. كل منهما يكتشف الآخر من جديد، ويبدءان علاقة خيالية، فيها تشخيص لحكايات المقامات من جديد.

ماذا فعلت المقامة في أدبنا العربي؟

«استمدت شخصياتها من السوق والشارع وقدمتها ضمن إطار السوق والشارع الزاخرين. وضعت الإنسان في بيئته الصغيرة، وجعلت الحدث ينبع، وتركته يتفاعل مع الحدث في هذه البيئة. أكدت المقامة على الزمان وعلى المكان، ونظرت إلى الإنسان ضمن إطار الزمان والمكان. وإذا كانت قد أوغلت في الزخرف والتأنق في الكلام، فإن هذا التأنق، بل التكلف، لم يفقد حوار الشخصيات دفأه ولا التصاقه بالحياة، بل إنّ اعتمادها الجملة القصيرة، وإن كانت مسجعة، ساعد على احتفاظ بنبرة الإنسان في حياته اليومية، وعلى عكسها الصوت الإنساني الذي هو أساس القصة أية قصة. المقامة، إذن، وضعت بطلها سواء أكان أبا الفتح الإسكندري أم أبا زيد السروجي في إطار واقعي محدد الزمان والمكان، أجرت على لسانه حديثاً فيه نبرة الواقع وجرسه، وضعته في مواقف ليست خارج حدود الإنسان، لا تتطلب بطولات مستحيلة ولا أعمالاً خارقة: مواقف تنبع من حاجة الإنسان إلى زاده وإلى كسب يقيم أوده. وضعته أمام الحياة، تركته يواجهها، مؤكدة على ذكائه وحسن حيلته وظرفه.»[١]

* * *

عرض «مقامات بديع الزمان الهمذاني» محاولة لاستلهام تراث الكدية العربي هذا عن طريق إعطاء المقامات شكلاً مسرحياً احتفالياً معاصراً، ذا أسلوب شعبي يعتمد الكوميديا، ويجمع حصيلة المسرح الاشتراكي بالتجارب

---

(١) المصدر السابق.

الأوروبية والأمريكية، ولكن دون أن ينسيه هويته القومية، فنجده يوظف هذا بإطار عربي أصيل، مستخدماً وسائل الغناء والرقص والإيماء والأقنعة الأفريقية، وديكوراً مبتكراً حديثاً، سهل الحركة، جميل التكوينات، بحيث يتحول العرض إلى احتفال شعبي يعيد أمجاد الشعائر المسرحية بخلقه انسجاماً وصلة بين الصالة والمسرح دون أن يلهي المتفرج عن التأمل والتفكير، خصوصاً بعد العرض عندما تعلق بذهنه صور المسرحية بإلحاح. إنه عرض يعيد الأصول المسرحية، ويمزج التهريج بالفن، وفنون السيرك بالمسرح المعاصر، وتتحطم فيه جميع القواعد والأطر الكلاسيكية. بهذا، فنحن أمام نص مرن يأخذ قيمته من عرضه على الخشبة، ويتطور كل يوم حسب زمانه ومكانه وجمهوره. لا أريد أن يفهم من كلامي أن تجربة الصديقي هي من طراز الكوميديا-دي-لارتي أو الارتجال المطلق، لأنه رغم اعتماده على بعض الارتجال في دور أبي الفتح الإسكندري الذي يؤديه هو نفسه خصوصاً، فإن بنية العمل ككل تظل قائمة ومحددة.

نحن، إذن، أمام عمل غير عادي، يرفض موازين النقد والتحليل والتأطير التقليدية، لأنه قد تجاوزها بعد أن تمثلها جيداً، ولا يمكن محاسبته موضوعياً إلا من خلال الأسلوب الذي يطرحه هو نفسه، تماماً كاللوحة السيريالية أو التجريدية، وربما كقطعة موسيقية شعبية أصيلة الطراز. تكمن أهمية عرض الطيب الصديقي في تبنيه شكل التراث لنقد هذا التراث وذلك العصر وتعريتهما.

تسري في العمل كله روح من النقد للتخلف الديني والفهلوة والتناقض المؤلم بين الفقر المقذع والغنى المفرط. يلجأ الصديقي في هذا إلى جميع الوسائل، اللفظية والتمثيلية، من الشتائم المسجعة الطريفة حتى الإيماء الهزلي. يتجسد أدب الشحاذين أمام أعيننا بكل شعوذته وظرفه، ولكن ليجعلنا نأخذ موقفاً من انحطاط الحياة الاجتماعية وتردي الإنسان في زماننا المعاصر.

إن الصديقي ضد التفاؤل، كما هو ضد التبرير. وأتفق معه أنَّه كلما قسا المسرح في تصويره لفجيعة الإنسان داخلياً وخارجياً، فإنه يؤدي دوره بشكل أكمل، إذ يهز المجتمع بعنف، ويدفع إلى التمرد على واقع تعس كي لا تعاد الصورة مرة أخرى.

لقد أكد الطيب الصديقي لنا أنه فنان أصيل بما يتضمن عمله من احتفاء بتراث العرب وأجواء أفريقيا وحصيلة تجاربه وخبراته في المسرح العالمي المعاصر، لينتج أسلوباً خاصاً، شعبياً بقدر ما هو فني. وصل الطيب الصديقي بفنه الجيد، وبتكامل وتماسك عناصر مسرحه إلى كلّ الناس.

لقد سبقت الصديقي إلينا شهرته كمخرج وممثل، فقد لعب أدوراً رئيسية بالفرنسية والعربية، وعمل في سني شبابه الأولى مع جان فيلار (١٩٥٩-١٩٦٠) ومع المسرح القومي الفرنسي في باريس. كما كتبت عنه الصحف الفرنسية: «لقد أتى هذا المغربي ليعلمنا موليير.» لعب الطيب دور (سكابان) أكثر من ٥٠٠ مرة، ولعب دور (إميديه) في مسرحية أونيسكو، كما لعب دور (فلاديمير) في مسرحية بيكيت «في انتظار غودو»، كما قدم مسرحيات مغربية عديدة كان أهمها «ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب»، ولعب فيها دور البطولة. شغل منصب مدير «المسرح البلدي» في الدار البيضاء، الذي يستقبل سنوياً العديد من الفرق المختلفة: كوميديات، باليهات، موسيقا، ومسرحيات باللغات الفرنسية والإنكليزية على خشبته الرئيسية، إلى جانب إنتاجه المسرحي المحلي.

في لقاء أجريته مع الطيب الصديقي، الفنان ذي الملامح المغربية الواثقة، البسيط حيناً والمعقد حيناً والمتواضع حيناً آخر، والبوهيمي في كل الأوقات، دار بيننا الحوار التالي:

- لقد ذكرت في تقديمك على كراس العرض، كما ذكرت في مطلع «المقامات»، عدداً من الأشكال المسرحية، مثل مسرح «السر» ومسرح

«الشامية» و«البساط» و«الحلقة»، وقد سبق للدكتور سلمان قطايه أن استعرضها في بحثه الموجز الذي نشره في عدد المعرفة الخاص بالمسرح لعام ١٩٧١، بينما هناك نظريات عديدة تؤكد عكس ذلك، وأنه لا تراث لدينا في المسرح، (كتاب محمد عزيزة «الإسلام والمسرح»، دراسات محمد مندور أراء مخرجين كبار في الوطن العربي). أحب أن أسألك عما تراه من علاقة ممكنة بين هذه الأشكال وبين مستقبل المسرح العربي؟

Ÿ لقد استخدمت هذه الأشكال شخصياً في مسرحي، ووضعتها في قالب يلائم العصر، أي وظفتها فيه. من هنا، اكتسبت العملية قيمتها الإيجابية. أما لو أخذناها كما هي وأعدناها، فستكون العملية سلبية تماماً. لابد من إدخال هذه الأشكال الأصيلة من تاريخنا في قالب تحمل فيه إسقاطات على عصرنا الذي نعيشه اليوم زماناً ومكاناً.

- أنت لا تهدف، إذن، إلى إحياء التراث؟ كيف تختار موضوعك وتعالجه؟

Ÿ ليس هناك علاج لأي موضوع. إني أحاول في مسرحي إظهار حقيقة الأشياء...

- ما أقصده ليس العلاج بصيغة الدواء، ولكن المعالجة التكنيكية.

Ÿ إحياء التراث ليس من اختصاصي. وقد قدمت فعلاً مسرحيات أخرى لا تمت للتراث بصلة.

- ما زال جوابك غامضاً. هل نعتمد على اختيار موضوع مسرحيتك (المقامات مثلاً)، أم على معالجتها فنياً؟

Ÿ في كل عمل فني هناك اختيار. اختيار الموضوع قبل كل شيء.

- أقصد كما فعل جلال خوري مثلاً في «جحا في الخطوط الأمامية» عندما أخذ شخصية شعبية ووظفها في إطار فانتازي معاصر؟

Ÿ جحا في القرى الأمامية اقتباس عن مسرحية «الجندي الشجاع شفيك». عملي يختلف تماماً.

- إذا حاولنا تجذير تجربتك المسرحية، كيف يمكننا أن نصنفها؟

Ÿ أظن أنني في المراحل الأولى للتجربة، وأعتقد أن المغامرة الفنية غامضة تماماً، ولا يمكن أن نضع مخططاً ثابتاً للعمل الفني. قد يكون لديك مخطط لسنتين أو ثلاثاً، ولكن إذا وقعت أحداث سياسية أو اجتماعية معينة وهامة خلال هذه السنوات، سيصبح مخططك فاشلاً. كل المسرح الذي حاولنا أن نضعه قبل النكسة مثلاً أصبح غير قابل للتنفيذ.

- إذن فمسرحك مرتبط تماماً بقضايا الساعة؟

Ÿ طبعاً. وإلا غدا مسرحاً على الهامش.

- هل يوجد في رأيك طراز من المسرح هو «المسرح السياسي»، أم إنَّ المسرح في نظرك يلعب دوراً سياسياً بجميع أشكاله؟

Ÿ كل حركة مسرحية ولها مفهومها السياسي. حتى مسرحية الفودفيل ذات المضمون الضعيف أو الغائب عمل سلبي مقصود، وفيه اختيار سياسي. كل حركة مسرحية في اعتباري حركة سياسية.

- إذا كنت تؤمن بالالتزام في المسرح، كيف يمكن تطوير الشكل مع الاحتفاظ بالعلاقة التوجيهية التي يفترضها الالتزام في مجتمع كمجتمعنا؟

Ÿ قيل الكثير عن الالتزام. وفي اعتقادي، إننا في الفترة التي نعيشها في البلدان العربية وفي كل البلدان المتخلفة اليوم، إذا استطعنا أن نجعل أي إنسان يبدع في عمله ويخلق فيه شيئاً جديداً، فإننا نحقق أفضل أنواع الالتزام. نحن بحاجة إلى كتاب ومخرجين ومفكرين وفنانين وعلماء.. نحن بحاجة إلى أناس يقدمون لوطنهم شيئاً جديداً ومفيداً. هذا هو أكبر التزام. المؤسف، إن الناس يظنون أن مسرح الالتزام هو مسرح الشعارات. ولكن، على العكس،

المسرح ليس فناً واقعياً. لا بد أن تقول كمؤلف أو كمخرج ما تريد قوله للجمهور بطريقة فنية. الحركة المسرحية أمر غير واقعي طبعاً. إذن، فأنت تقول ما تريده بطريقة غير مباشرة.. تقوله بطريقة غير واقعية لتصل إلى الواقع. هل أنا واضح؟

- طبعاً، وأتفق معك بما يخص الواقعية. على فكرة أحب أن أسألك هل يسير المسرح المغربي في اتجاه واحد، رأيناه ممثلاً في مسرحك؟

Ÿ لا، هناك أشكال مختلفة. مسرح الطيب العلج يختلف مثلاً. المسرح المغربي مسرح يجرب، وله عدة اتجاهات متباينة.

- أود أن أسألك رأيك باختصار في بعض تجارب المسرح العالمي: غروتوفسكي (في بولندا) مثلاً.

Ÿ أدى غروتوفسكي عملاً ممتازاً بالنسبة للمجتمع الغربي والبولندي، لأن رجل الشارع - كما تعلم - يصبح في البلدان المتقدمة والصناعية كالآلة تماماً ويفقد حركاته الإنسانية الطبيعية، خلافاً لإنساننا. في بلادنا، الإنسان أكثر طبيعية، وهناك حوار وتفاعل دائماً بين الممثل والجمهور. لذلك، فمن الصعب استخدام ممثل غربي. أنا أعرف غروتوفسكي شخصياً، وأحترم عمله، ولكن اتجاهي مختلف. غروتوفسكي يعرض لـــ ٢٥ متفرجاً، وأنا أؤمن أن المسرح لجميع الناس. بذلك، فعمله فيما يخص التمثيل عمل كبير جداً، ولكن بالنسبة للمسرح الغربي.

- والمسرح الحي في أمريكا؟

Ÿ لقد مات هذا المسرح منذ أربع سنوات، ولكن التجربة كانت جيدة في بدايتها الأولى أيام فرانكشتاين وباراديزناو. هناك اليوم مسارح وأشكال أخرى هامة جداً في أمريكا. ليس فقط مسرح خارج – برودواي، وإنما مسارح خارج– خارج-برودواي، ومسارح تحت الأرض السرية أحياناً، أو مسرح (بريد آند بوبيت). إنها أشكال غريبة جداً، وجيدة أيضاً.

- وبيتر بروك في بريطانيا؟

Ÿ هذا الرجل من أهم رجالات المسرح في هذا العصر، ولا أملك أن أضيف شيئاً.

- والمسرح التسجيلي في ألمانيا؟

Ÿ تجربة قوية، خصوصاً في ألمانيا الديمقراطية، وأعتقد أن تجارب المسرح السياسي الاشتراكي تجارب جيدة. لا أتحدث عن «برلينر انسامبل»، وإنما عن مسرح الشعب Faulk Theatre والمسرح الألماني Deutsche Theatre، وعن تجارب المخرج المعروف بِسون.

- أين تحدد موقع مسرحك من خارطة المسرح العربي، إذا افترضنا أن للمسرح العربي كيانا واضحاً؟

Ÿ هذا سؤال صعب، لأن هذه هي أول مرة نجوب فيها بعيداً عن منطقتنا في العالم العربي. لذلك، لا أستطيع المقارنة والتقييم.

- هل لك أن تحدد لنا أهمية الممثل في مسرحك بين بقية العناصر المسرحية؟ هل يتلقى تدريبا معيناً خاصاً؟

Ÿ كل مسرحية من مسرحياتي لها أسلوب عمل مختلف، وإخراج مختلف. عندما قدمت «يوميات مجنون» لغوغول، كان المهم هو الممثل، وذلك بخلاف «مقامات بديع الزمان الهمذاني». في المقامات، لا بد من الانسجام وعدم التفاوت بين العناصر المختلفة. في المقامات، ليس هناك بطل. لنأخذ دور أبي الفتح الإسكندري مثلاً، فرغم أنه يتقاسم البطولة ظاهراً مع عيسى بن هشام، فهو يظهر بين حين وآخر ليقول بيتين أو كلمتين ويذهب. غيابه هو حضوره، وأهم المقامات مغزىً هي (المجاعية)، حيث لا يظهر أبداً. نحن نعيد إخراج العمل حسب المكان الذي نعمل فيه وظروفه. العمل في قرية يختلف عن العمل على مسرح مجهز في مدينة.

- لاحظت في عرض المقامات أسلوبين: الأول هو كسر الإيهام عن طريق التغريب، (تغيير الديكور أمام المتفرج، تدخل النساء بين حين وآخر لقطع تسلسل الحدث)، وهذا يدعو الإنسان ليفكر فيما يدور أمامه..

Ÿ بالنسبة للمرأة، أحب أن أشرح نقطة هامة. لم يكن هناك وجود للمرأة في المقامات، كما لم يكن للمرأة وجود في المجتمع العربي قبل (١٠٠٠) سنة. لذا، عزلت النساء وأبعدتهن وراء الرجال، وقصرت دورهن على الاستفهام والتساؤل السلبي.

- المهم، سؤالي هو كيف وفقت بين عملية التغريب في مسرحك وبين دمج المتفرج مع الأداء الجماعي المتقن للممثلين إلى حد المشاركة الشعورية (مشهد المجاعة والسكر)؟ ألا ترى أن هناك تناقضاً بين الأسلوبين؟

Ÿ النقطة الثانية أصح من الأولى، فأنا لم أقصد التغريب في مسرحي. ربما نشأ هذا الشعور عن فارق البيئة واستخدام الأقنعة، أي إنَّ بعضاً من جو العرض هو الذي أدى للإحساس بالتغريب، وليس التكنيك المسرحي. الممثل -كما لاحظت بنفسك - كان مندمجا مع دوره، بل ومع المسرح، ومحاولاً دمج المتفرج في الاحتفال الذي يدور أمامه. لذا، لا أعتقد أن هناك تناقضاً ما.

* * *

الهيئة العامة السورية للكتاب

المسرح الجزائري

الهيئة العامة السورية للكتاب

الهيئة العامة السورية للكتاب

كاتب ياسين

الجثة المطوقة

والبحث عن الجذور

(المسرح الوطني الجزائري - الجزائر)

«أسلحتنا ساذجة وخطيرة

مثل جمهور تجذبه النبوة فيهرع ،

أجل، الهزيمة الدهرية سوف تغسل،

وتعود أرضنا طفلة، وتشتعل حمياها من جديد»

هذا هو صوت الشاعر المنبثق من تراب الجزائر ومن صخور الأوراس.. الثورة التي تمتد عبر المسافة والزمن، تنبض بحب الإنسان للوطن: حبه للحرية.. برعشات قلبه.. بغضبه المتقد.. بنزيفه الدامي.. بصوته الهادر.. وجبينه المرتفع دائماً صوب الشمس. هذا هو كاتب ياسين.

كاتب ياسين:

ولد في مقاطعة كونديه – سميندو من مقاطعات قسطنطينية عام ١٩٢٩، وكان أبوه محامياً من رجال القبائل. درس ياسين حتى السابعة من

عمره القرآن واللغة العربية، لكن أباه أدخله مدرسة فرنسية آملاً بمستقبل أفضل لابنه الشاب. أما الحادثة التي ألهمت ياسين موضوع «الجثة المطوقة»، فهي مذبحة غادرة: ففي ٨ أيار سنة ١٩٤٥ سقط ٤٥ ألف شهيد في شوارع الجزائر. لقد خان المستعمر الوعود التي بذلها سخية، والتي ناضل الجزائريون من أجلها إلى جانب الفرنسيين ضد النازية. أصدر كاتب ياسين أول دواوينه «مناجاة» ١٩٤٦ بين جدران السجن الذي دخله عقب مجزرة المستعمر، وهناك تعلم الشعر والثورة. سافر كاتب ياسين إلى فرنسا بعد ذلك، حيث عاش أجواء العمال كثائر وكشاعر، لكنه ما لبث أن عاد لوطنه ليعمل محرراً في جريدة «الجزائر الجمهورية»، ثم حمالا في مرفأ الجزائر، ثم عاطلاً عن العمل، ثم عاملاً زراعياً، فعامل بناء، فمساعداً كهربائياً. في الوقت نفسه، كان ياسين يجوب العالم، وينشر قصائده هنا وهناك. قامت الثورة الجزائرية البطلة، فخرج كاتب ياسين إلى البلدان المتخلفة داعياً لقضية الوطن وقضية الحرية في كل مكان ولكل إنسان.

مؤلفاته:

نجمة (قصيدة) - نجمة (رواية) - دائرة الانتقام («الجثة المطوقة» هي أولى حلقات هذه الثلاثية المسرحية) - حرب المائة والثلاثين عاماً - نجمة فقدت الذاكرة - المرأة المتوحشة- البوليجون المرصع بالنجوم – الرجل ذو الحذاء المطاطي.

نجمة - الأخضر- جوهر المسرح:

من هي نجمة؟ من هي المرأة المتوحشة؟ من هي هذه الهائمة كشبح أبيض في شوارع حي (القصبة) بملامح مفجوعة؟ من هذا الاسم الذي يتردد عبر عوالم كاتب ياسين، وهذه المرأة التي يعبث الريح بأطراف وشاحها الأبيض كالجزائر نفسها، وكالبراءة، فتهيم وظل جسدها المتمسح بالجدران

غامض غموض الخرافة؟ من هي تلك التي يتصارع عليها الرجال.. ينسونها فتلحقهم، تنساهم فيحلمون بها.. ويقتلون من أجلها؟ من هي التي يدوسها الرجال في المظاهرات.. كما لو كانت رغبتهم الأخيرة هي أن يسحق بعضهم بعضاً فوق جسد امرأة مجهولة؟

يقول الناقد جلال العشري: «إنَّ نجمة في الحقيقة هي الجزائر الخالدة، الجزائر التي أدمتها جراح الحرب. فهي رمز الجزائر التي تحب وتكره في نفس الوقت، وهي عندما تواجه ما فيها.. إنما تسأل الأجداد عن تراثها.. تدخل معهم في حوار عنيف. أما عندما تصاب بالجنون، فهي تصاب به من فرط الحسرة، كما أصيب به الأخضر من فرط العذاب.» نجمة هي هذا كله.. هي الحيرة المعذبة والبحث الدائب عن نفسها، وعن الأخضر. أتراها تصل إلى الثورة؟ الرائع عند كاتب ياسين هو فهمه لجوهر المسرح. ليس إخلاصه أو حماسه أو شاعريته فحسب، وإنما لمسه لهذا الجوهر. المسرح هو الصراع، وهو الفكرة المجسدة بكثافة وبثقل، فهذا ما يميز المسرح عن عالم الرواية مثلاً. والمسرح الشعري يحقق هذا كما لا يحققه أسلوب مسرحي آخر. بذلك، نجد في مسرح كاتب ياسين تلك النغمة الرخيمة للتراجيديا اليونانية.. عند أسخيلوس بشكل خاص. من هذا المنطلق، لنعد إلى شخصيات «الجثة المطوقة»، فلا مجال لفهمها إذا لم نعد إلى الأصول المتزاوجة مع عالم الشاعر، المستقاة من التراث الأسطوري الشعبي ومن الثقافة الأوربية معاً. أما النار التي تصهر هذين العنصرين في بوتقة واحدة، فهي نار الشعر والثورة والنضال من أجل الحرية.

إنَّ تلك الشخصيات البطولية النادرة، التي نراها تارة تتحاور وتتداول بحثاً عن حقيقة نفسها أو عالمها، أو بحثاً عن حلول تضعها موضع التنفيذ، وتارة أخرى تحدث نفسها في مناجاة طويلة، ليست شخصيات ذهنية، كما قد يتبادر لأول وهلة إلى الأذهان. إنَّ السؤال الخالد في عالم المسرح يدور عما إذا كان المسرح هو تحويل الفكرة إلى واقع أم هو تحويل الواقع إلى أفكار، أي استقاء الفكر من الواقع.

إنَّ الجذور الواقعية، التي لا مناص منها علناً أو ضمناً، في أي أدب، تحرك الفن من الأعماق، وتدفع إلى سطح بركته دوائر عديدة لا متناهية. المهم، أن يتمكن الكاتب، بمهارة من يسير على حبل، خلق توازن بين الاثنين. الفن ليس واقعاً، وهو ليس نظرية أيضاً. إنه تجريد الواقع في رؤى منسجمة، ورؤيا المسرح والشعر بشكل خاص أكثر ثقلاً وكمونا متفجراً من الواقع نفسه. تلك هي الحقيقة التي تشبث بها كاتب ياسين، فأعطت مسرحه وشخصياته ذلك البعد المزدوج من الواقع والأسطورة، من التجريد ومن الألفة. يمكن أن يكون الأخضر - بطل ثلاثية كاتب ياسين التي شاهدنا أول حلقاتها - بديلاً مسرحياً للمؤلف نفسه، وأن يكون في الوقت نفسه التعبير الشامل عن جيل كامل من الشبان الجزائريين في صراعهم الدائب مع معطيات واقعهم، وإلحاح الثورة وحتميتها إزاء قوى البطش القابعة فوق رؤوسهم. الأخضر إنسان وشخصية، وهو أيضاً تجريد شعري للمناضل الثائر. الأخضر الجريح رمز للثورة، وأسير لسجون المستعمر. إنه آخر حبات العنقود الذي اهترأ وامتصته شتى الرغبات، وهو يمثل الجيل الضائع بين الأسلاف (الأصالة)، وبين الآباء والجدود (القبول والاستسلام لدى طهار زوج أمه)، وبين حضارة فرنسا التي تغلغت حتى سرقت اللسان.

إنه جيل البحث عن الجذور، إذن، الجيل/الضحية. وما صراعه إلا صراع تقدمي قومي ثوري في مرحلة المهد: تباشير يقظة عملاق الحرية من غفوته. لكن القضية ليست بتلك البساطة: قضية ظالم ومظلوم.. مستعمر وثائر. إنها أكثر عمقاً وأشد تعقيداً.

لقد انتقل الصراع من الخارج إلى الداخل، وأصبح الجو مفعماً بالتساؤلات، «فدار: عندئذ غادر معظمكم البلد، وسافرتم إلى فرنسا وأكلتم على مائدة أعدائكم وتكلمتم لغتهم وارتديتم زيهم مع أنهم أطلقوا عليكم النيران في الخفاء وأنتم ترتدونه، أما أنا فقد كنت أشرب وألهو مع النساء

ولكنني ظللت في جلدي، ولذلك فلم أكن جندياً ولا عاملاً في المصانع المشهورة هناك. إنني بدوري أستطيع أن أتهمكم بالخيانة.»

على ذلك يجيب كاتب ياسين نفسه: «إن هذا الأدب هو السلاح الذي استخدمه ويستخدمه الجزائري كي يرد به على الفرنسي عندما يدخل معه في صراع، وعلى ذلك فمن الصعب على الجزائري في الوقت الحاضر أن يتخلى عن اللغة الفرنسية.»

هذه الحيرة المطبقة التي تذوب الأشياء في ضبابيتها هي حيرة مارغريت أيضاً، التي تنفذ الأخضر وترعاه، والتي يصرع أباها أمام عينها دون أن يتغير موقفها في شيء.

«الأخضر: (مشيراً إلى مارغريت):
لقد تأخرت كثيراً في اللحاق بمعسكر الضحايا.
أبداً لن أحبها. أبداً.
لكنني أسفت عليها دائماً.»

إنها الحيرة إزاء من يغطون في نومهم، أو يتظاهرون بأنهم لا يرون ولا يسمعون، أولئك الذين اعتادوا الذل والاستسلام أمثال طهار وبائع البرتقال. إنهم أعداء للحرية، وأنصار للرجعية.الأخضر إذن ليس ثائراً فحسب، بل هو «الثائر/ الضحية». إنَّه الصوت الذي لا يصمت. وكيف يصمت وهو يرى أمامه الغدر والجريمة، لكنه الصوت الذي تلفه الحيرة بين نجمة مارغريت. منذ القديم تلفه الحيرة، منذ عشق أباه فرنسية، عانقته وهو طفل فشعر أن لديها أكثر من ثديين، منذ أن كان يلعب مع نجمة في الشارع.. نجمة التي يصرح قبل النهاية بأنها ابنة الأجنبية التي اختطفها أبوه.. أبوه الذي حملوا جثته في ملاءة بينما كان هو ينتظر خاتمة حكايةٍ وحلمٍ مختلطين.

مع هذا، تظل الثورة حتمية، فصوت الأسلاف يضج في القبور، ويتجسد في الأحفاد المعذبين. تبرعم الأغصان، وتتفجر الجذوة من تحت الرماد. نجمة

هي أيضاً كذلك تمثل المرأة المفجوعة.. ابنة الجزائر وفرنسا.. ضائعة الجذور. إنها التراب الحائر.. وهي الوطن المتأرجح على جناح عاصفة. الأخضر ونجمة: كلاهما يدور في فلك آخر.. يمد يده ليتلمس الخصب فيه.. ويبصر نور الحقيقة. مع هذا، فهما من الجيل المتحفز بلا إيمان، تحركه ذراع القدر وحتمية الظروف التاريخية. وبذلك، يتزاوج إحساس شامل مختلط بين التراجيديا اليونانية وبين المادية التاريخية، ويختلط كل شيء في إحساس حاد بالزمن وتفرعاته، إحساس بالذنب، وعجز عن التمسك بتلك الجذور المفقودة.

«الأخضر:

أبداً لن أستطيع أن أطمئنك.

أنا آخر الفلاحين

لست أدري ما الذي يقيدني

إلى شجرتي المضحى بها.

أهو الرجل الذي كنته.

أم الخنجر الذي يحل محلي؟»

الأخضر هو مسيح آخر، هو غيفارا، هو المصلوب الذي يجد سعادة غامرة في صلبه، فمن خلال الدماء التي تروي التراب حيث يموت.. ستنمو الشجرة.. وستتفرع إلى جيل آخر.

«الأخضر: .. ابقيا حيث أنتما! إذا أردتما إخراج الخنجر، فلا بد أن أدير لكما ظهري، ولا بد من ترك هذه الشجرة، في حين أنّني أفنى لأحميها من الجليد.»

ورغم أن الأخضر ومصطفى وحسن وجميع الرفاق يتعذبون.. وبفنون.. وتعالج بعضهم سكرات الموت، رغم أن الجنون يتملك الأرامل والثكالى، رغم الندب والبكاء والذين يخفون وجوههم عن رؤية الحقيقة، رغم

الذين يطعنون الصبوة المنطلقة للحرية بخنجر في الظهر، ورغم الطيور المشؤومة التي تحوم وكأنها أشباح الأسلاف تطالب بأن يفتدى المستقبل وأن يرتبط بجذور الماضي السحيق، تقول الجوقة:

«الكورس:

هكذا نجومنا تتابع

رجالاً ونساء، أجساداً ومتاعاً.

لا شيء يقاوم الرحيل.»

رغم كل شيء، يظهر (علي) الطفل.. البرعم الجديد.. الشبل النضر، يهرب من نجمة، ليتمسك بمديته ويحوم حول الشجرة التي رواها الأخضر بدمه. لم يعد الأمر بالنسبة إليه يحتاج إلى سؤال. ما مات الأخضر إلا من أجل هذا. إنه الرفض. إنه العودة إلى الجذور. يلقي (علي) بالبرتقال على نجمة، (وفي النص على الجمهور أيضاً)، كأنه يقول: «خذوا.. خذوا هذه الثمار. إنها ابنة أرضكم.. احتفظوا بها فهي الخصب والحياة.» ويتردد صوت الكورس بالأمل والإصرار:

«أيها المجاهدون من حزب الشعب!

لا تغادروا ملاجئكم!

ساعة المعركة لا تزال بعيدة.»

أين يقف كاتب ياسين:

كاتب ياسين شاعر أوّلاً، ومناضل ثانياً، وروائي ثالثاً، ومسرحي رابعاً. إنه أديب ثائر ملتزم، إذن.

التزام ياسين هو ذلك الالتزام الوجودي الحرّ من قيود الاقتباس النظري، لأنه انبثق أساساً من معاناة صادقة، ومن ضياعٍ مفزع. إن صوت

كاتب ياسين هو الصوت الهادر بقضية الحرية، إن كان في الجزائر أو في فيتنام أو في أنغولا أو في فلسطين.

لذلك، فمسرحه يتميز بميزات خاصة. إنه مسرح شعري، كما هو واضح، لكنه مسرح شعري يستمد قوله من واقع النضال، ويتشبث بقوة هائلة بقدرات الدراما. لا شك أننا نستطيع أن نلمح تأثيرات المسرح الفرنسي على كاتب ياسين، وبالأخص كلوديل وجيرودو وآنوي وشيئاً من روح كامو. لكن كاتب ياسين - مع هذا - يقف على حدة. هو ليس مثل أي منهم، وإنْ كان قريباً من آنوي أحياناً، وليس من لوركا، وإن كان يشبهه في بعض النواحي. إنه غامض وصعب لدى بعضهم، (حتى ينسبون مسرحه إلى بيكيت ويونسكو)، وهو مباشر لدى آخرين (حتى لينسبونه إلى برشت والواقعة الاشتراكية). لكن ياسين يقف بمنحى عن كل هؤلاء جميعاً ليجد تياراً ينفرد به، هو مزيج من بيكيت وبرشت.

إنه ليس كبيكيت، لأنه ملتزم وصاحب قضية. وهو ليس كبرشت، لأنه لا يريد أن يحكي حكايات بموضوعية وتعقل ظاهري، بل يريد أن يؤثر، فيؤكد للآخرين ولنفسه الحقيقة. هو ليس مباشراً، ولا غامضاً. عطر الثورة يفوح من مسرحه الشعري، لكن دون تحيز أو تحامل، بل بعلمية وصدق وجرأة يفتقر إليها كثيرون.

لقد نشطت الثورة الأدبية في الجزائر متمشية مع نشاط الثورة الفعلية. بعد ظهور كتاب كبار كمحمد ديب ومولود معمري ومولود فرعون، ظهرت حركة أدب شابة لمعت فيها أسماء كمالك حداد وموسى الأشقر ومصطفى الأشرف وآسيا جبار وكاتب ياسين.

لقد قدمت ثلاثية «دائرة الانتقام» في فرنسا وفي الجزائر والجمهورية العربية المتحدة وربما في أمكنة أخرى لتشق طريق الصوت العربي المتميز. يبدو أن الكتاب العرب الذين يكتبون بالفرنسية ينتهجون لأنفسهم أصالة ما متفردة، فهذا هو حال اللبناني جورج شحادة أيضاً.

عن الإخراج والتمثيل:

قدم المسرح الوطني الجزائري «الجثة المطوقة» في مهرجان دمشق الثاني للفنون المسرحية من إخراج مصطفى الكاتب. وقد التزم العرض بالنص التزاماً وثيقاً، مع أن النقد الذي يوجه إلى كاتب ياسين هو غموض بعض المقاطع، وذلك بسبب تجاهله التام لحاجزي الزمان والمكان، واللمسة الشعرية المبهمة التي يتميز بها الشعر الحديث ويصعب نقلها إلى المسرح، وأيضاً طول المقاطع الحوارية والمناجاة والأسلوب المغرق في الأدبية. النتيجة أن مقاطع طويلة من العرض كانت مملة، فالمونولوج الذي يلقيه الأخضر في البداية - برغم مهمته الأصلية وتقديمه للمسرحية ككل - كان مملاً وبطيئاً. الواقع، إن مسرح ياسين يحتاج أكثر ما يحتاج لدى الإخراج إلى تحكم مرهف بالإيقاع وبالقدرة على التعبير الحركي.

إذا اعتبرنا الإيقاع مهزوزاً، فإن هناك عدداً من الممثلين فقدوا وحدة التعبير، فأدى كل منهم دوره التمثيلي بشكل يختلف عن الآخر. اعتمد محمد بن قطاف في دور الأخضر على تعبير الوجه، لكن الإضاءة الضعيفة وطول مقاطعة جعل هذا الأسلوب يبدو فاشلاً.

أما وهيبة في دور (نجمة)، فقد كانت قادرة على التعبير الفني بالصوت والوجه والحركة. وكذلك كانت عفيفة في دور (أم مصطفى). استطاع المخرج السيطرة على مشاهد الكورس وتقديم تشكيلات ناجحة منه، كما استطاع أيضاً أن ينفذ مشاهد المظاهرات ببراعة تخطف الأنظار، وتحطم الإيقاع الساكن برشاقة. بدت الفرقة، بشكل عام، في مستوى لائق، ولكنه ليس مبهراً، خصوصاً وأن الإمكانيات التي يتطلبها هذا النص الفني الصعب إمكانيات كبيرة حقاً. ولم يهبط مستوى أداء أي من الممثلين عن المستوى المعقول، لكن هذا رافقه تفاوت في أسلوب التعبير، تراوح بين الاعتماد على الصوت أو على الحركة أو على الميلودرامية أو على الإضحاك.

كان تنفيذ الديكور مرتجلاً إلى حدٍّ ما، وكانت الإضاءة ضعيفة بحيث أصيبت الفرقة بالغبن، لأني أعتقد أن السبب هو ضعف التجهيزات في «المسرح العسكري». رغم هذا، كان مشهد السجن، ومشهد التحقيق مع الأخضر ممتازين فعلاً.

مع نص كهذا، كانت الحاجة ماسة إلى مزيد من الحرارة، إضافة إلى جودة التشكيل والحركة. كذلك، كانت الحاجة ماسة إلى اختصار المقاطع الطويلة في النص وعدم التقيد بها.

لم يخل العرض من اللمسة الواضحة للعمل الشعري، خصوصاً القدرة على الانتقال من مشهد لآخر بسرعة وليونة، ومعالجة الكورس بشكل بدا طبيعياً وسلساً.

لعل أفضل ما أنهي به الحديث عن «الجثة المطوقة»، هو كلمات المخرج الفرنسي جان ماري سيرو، الذي قدم المسرحية في باريس، محاولاً تصنيف مسرح ياسين «بين مسرح بيكيت الذي يستهدف الوضوح الخاص، ومسرح برشت الذي يقود العالم في طريق التفاؤل الإرادي، وهو طريق غير واقعي جزئياً، بين هذين المسرحين يبدو أن كاتب ياسين قد شق للمسرح طريقاً جديداً، إنه يجمع بين المصادر الحية للمأساة القديمة وبين وجهة النظر الوجودية لإنسان القرن العشرين. إننا نستطيع أن نقول إنه في نفس الوقت معاصر لأسخيلوس وفوكنر عبر القرون.» أما الشاعر الجزائري كاتب ياسين فيقول: «إن عاجلاً أو آجلاً، فإن الشعب سوف يستولي على هذه اللغة وهذه الثقافة ويجعل منها أسلحة بعيدة المدى للتحرر.»

المصادر

١ – جلال العشري، مجلة المسرح (٤٧). الحرية والثورة في مسرح كاتب ياسين - (ص ٥٤).

٢ – حمادة إبراهيم، مقدمة الترجمة الكاملة لدائرة الانتقام في سلسلة مسرحيات عربية، وهي الترجمة التي اعتمدت عليها في هذا البحث.

٣ – راجعت بعض المصادر الأخرى أيضاً، منها مقال لفؤاد دوارة، وحديث لهيدي بانوب، وآخر لكرم مطاوع، عن المسرحيتين المتبقيتين من الثلاثية.

* * *

الهيئة العامة السورية للكتاب

الهيئة العامة السورية للكتاب

محتويات الكتاب

الصفحة

كلمة: بقعة الضوء.. لماذا ٧

القسم الأول

مقدمات..... ١١

بديهيات مسرحية..... ١٣

جذور المسرح العربي المعاصر ١٩

المسرح في سورية ٣١

مسرح المخرج.. وريادة الكاتب العربي..... ٤٣

القسم الثاني

بحوث تطبيقية ٤٩

المسرح السوري:

وليد إخلاصي - كيف تقع دون أن تصعد!..... ٥٣

صدقي إسماعيل - «أيام سلمون» بين صدق التاريخ وصدق الفن المسرحي ٥٩

جان ألكسان - «كفر قاسم»..... ٦٧

الصفحة

«مسرح الشوك»: من أين وإلى أين؟..... ٧١
«لا تسامحونا»..... ٧٥
مصطفى الحلاج - «احتفال ليلي خاص لدريزدن» ٧٨
ممدوح عدوان - «محاكمة الرجل الذي لم يحارب» ٨٣
علي عقلة عرسان - «الغرباء»..... ٨٩
سعد الله ونوس - «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» ٩٥
«مغامرة رأس المملوك جابر» بين جمال النص
وضلال العرض ١١١

المسرح المصري:

محمود دياب - «الزوبعة»..... ١٢١
رشاد رشدي – ظلام النور في مسرح رشاد رشدي ١٣١
سعد الدين وهبه - «يا سلام سلم الحيطة بتتكلم»..... ١٣٩
ألفريد فرج - «الزير سالم»: نص صعب وتفسيرات متعددة ١٤٥
نجيب محفوظ – مسرحيات أم حواريات؟..... ١٦٣
علي سالم - أنت يلي قتلت الوحش ١٨١
صلاح عبد الصبور - «مأساة الحلاج»..... ١٨٩

المسرح اللبناني:

الرحابنة - «جبال الصوان»..... ٢٠٣
«المحطة»: هل هي محطة سفر أم توقف؟..... ٢١١
ريمون جبارة – حوار عن المسرح المرتجل..... ٢١٧
رضا كبريت - «الستارة» ٢١٧

الصفحة

المسرح العراقي:

عادل كاظم - «طوفان» المسرح العراقي..... ٢٣١

قاسم محمد - «أنا ضمير المتكلم» ٢٣٧

المسرح المغربي:

أحمد الطيب العلج - «السعد».. بين الفن والشعوذة..... ٢٤٣

- «حليب الضيوف»..... ٢٤٩

الطيب الصديقي - «مقامات بديع الزمان الهمذاني» ٢٥٥

المسرح الجزائري:

كاتب ياسين - «الجثة المطوقة» والبحث عن الجذور..... ٢٦٩

الهيئة العامة السورية للكتاب

الهيئة العامة السورية للكتاب

مؤلفات د. رياض عصمت

* المسرحيات:

١ – نجوم في ليل طويل – طبعة١، دمشق ١٩٧١ – ط٢، دار المسيرة، بيروت، ١٩٧٩.

٢ – طائر الخرافة ومسرحيات أخرى – دمشق، ١٩٧٤.

٣ – لعبة الحب والثورة – ط١، دار المسيرة، بيروت ١٩٧٨ – ط٢ دمشق، ٢٠٠٤.

٤ – الحِداد يليق بأنتيغون – ط ١، دار المسيرة، بيروت ١٩٧٩ – ط٢، دمشق، ٢٠٠٤.

٥ – هل كان العشاء دسماً أيتها الأخت الطيبة؟ - دار المسيرة، بيروت، ١٩٧٩.

٦ – السندباد – ط ١، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٢ – ط٢ دمشق، ٢٠١١.

٧ – ليالي شهريار – ط ١، دمشق، ١٩٩٤.

٨ – جمهورية الموز – ط١ دمشق، ٢٠٠٧.

٩ – عبلة وعنتر – ط١ دمشق، ٢٠٠٨.

١٠ - بحثاً عن زنوبيا – ط١ ، دمشق، ٢٠١٠.

١١ - ماتا هاري – قيد النشر.

* النقد:

١ – بقعة ضوء – ط١، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٥ – ط٢ ، دمشق، ٢٠٠٢.

٢ – ضوء المتابعة – وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٣.

٣ – قصة السبعينات – دمشق، ١٩٧٨.

٤ – الصوت والصدى: دراسة في القصة السورية – دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٩.

٥ – البطل التراجيدي في المسرح العالمي – دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٠.

٦ – شيطان المسرح – دار طلاس، دمشق، ١٩٨٦.

٧ – المسرح العربي: سقوط الأقنعة الاجتماعية – دمشق، ١٩٩٥.

٨ – نجيب محفوظ: ما وراء الواقعية – دمشق، ١٩٩٧.

٩ – المسرح في بريطانيا – الدوحة، قطر، ٢٠٠٢.

١٠ - المسرح العربي: حلم أم علم – الشارقة، الإمارات، ٢٠٠٣.

١١ - الكمبوشة – دار الرائي، دمشق، ٢٠٠٥.

١٢ - ذكريات السينما – المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ٢٠٠٥.

١٣ – رؤى في المسرح العالمي والعربي – دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٧.

١٤ - المسرح في سورية – الشارقة، ٢٠٠٩.

١٥ – أسرار الإبداع – وزارة الثقافة، قطر، ٢٠١٠.

١٦ - حداثة وأصالة – دار الفكر، دمشق، ٢٠١١.

١٧ - رؤية جديدة – تحت الطبع.

* القصة القصيرة:

١ – الذروة البعيدة – دمشق ، ١٩٧١.

٢ – غابة الخنازير البرية – بالتعاون مع اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٧.

٣ – حكايات ذلك الصيف (للأطفال) – ط١، الطلائع، ١٩٧٨ – ط٢، دار الرائي، ٢٠٠٩.

٤ - الثلج الأسود – وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٩.

٥ – شمس الليل – وزارة الثقافة، ١٩٩٤.

٦ – ليلة شاب الغراب – دار الرائي، ٢٠٠٥.

* الترجمة:

١ – سينما الغرب الأمريكي

٢ – التمثيل السينمائي

* سيناريو وحوار مسلسلات تلفزيونية:

١ – الفنان والحب، (ثلاثية، تأليف وإخراج).

٢ – أوراق امرأة، (سباعية، سيناريو وحوار).

٣ – جلد الأفعى، (٢٠ حلقة، قصة وسيناريو وحوار).

٤ – تاج من شوك، (٢٣ حلقة، سيناريو وحوار، مستلهم من شكسبير).

٥ – المجهول، (١٥ حلقة، سيناريو وحوار، مستلهم من أغاثا كريستي).

٦ – قصص الغموض، (١٥ حلقة، سيناريو وحوار، بعضها مستلهم من الأدب البوليسي).

٧ – هولاكو، (٣٠ حلقة، قصة وسيناريو وحوار).

الهيئة العامة السورية للكتاب

الطبعة الثانية / ٢٠١١م

عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة

الهيئة العامة السورية للكتاب

بقعة ضوء

www.syrbook.gov.sy
مطابع وزارة الثقافة - الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠١١م

سعر النسخة ٢٠٠ ل.س أو ما يعادلها